



**ARTE Y  
COMPROMISO**

EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL

VI ENCUENTRO  
MIL FORMAS DE MIRAR  
Y HACER

**ARTES,  
UNIVERSIDAD  
Y DINAMIZACIÓN  
SOCIOCULTURAL  
EN BARRIOS**

27/28—IX—2018

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE  
SEVILLA











Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir igual 4.0 España



**Copyright:** Los/as autores/as. Dirección General de Universidades de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

**Coordinación de la edición:** Extensión Cultural. Unidad de Cultura y Participación Social. Vicerrectorado de Cultura y Compromiso Social de la Universidad Pablo de Olavide.

**Con la financiación de:** Dirección General de Universidades de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

**Corrección ortotipográfica y de estilo:**  
Candela González Sánchez

**Diseño:** Ricardo Barquín Molero

**Impresión:** Gandulfo Impresores S.L.

—

**ISBN:** 978-84-09-13756-5

**D.L.:** SE 1575-2019





VI ENCUENTRO  
MIL FORMAS DE MIRAR  
Y HACER

**ARTES,  
UNIVERSIDAD  
Y DINAMIZACIÓN  
SOCIOCULTURAL  
EN BARRIOS**

27/28—IX—2018

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE  
SEVILLA





Un año más me sitúo en el grato momento de presentar este nuevo volumen de la colección de libros que encierran pensamientos, emociones y avances del conocimiento de la relación entre el arte y el compromiso social. Exploración que comenzamos hace ya seis años en el marco de la Iniciativa Atalaya, que la actual consejería de economía, conocimiento, empresas y universidad viene desarrollando con las universidades andaluzas.

La Universidad Pablo de Olavide ideó y dió forma a una de las seis líneas estratégicas, contempladas en las normas Atalaya para la cofección de los proyectos de extensión cultural de las universidades andaluzas. Nos referimos a la línea Arte y Compromiso Social. Nuestros proyectos de Arte y Compromiso, experiencias para el cambio social, realizados en colaboración articulada con las universidades andaluzas de Cadiz, Huelva y Córdoba, tal como promueve el programa Atalaya, se conciben como programas en los que se incluyen actividades que tienen sentido en sí mismas, aisladamente, como núcleos de una red de proyectos que entreteje la trama de vinculación de las expresiones artísticas con la intervención social. Una pareja de campos que se retroalimenta en el punto en el que reconocemos la centralidad de la creatividad, de las emociones, de las personas, de los pensamientos, del conocimiento y de la acción social tanto en el Arte como en la Intervención social.

Esta red de actividades se compone de encuentros internacionales, seminarios teórico-prácticos, jornadas, talleres, conciertos, espectáculos, exposiciones, creaciones, publicaciones e incluso convocatorias de proyectos de acción social a través de las artes que implican a estudiantes y docentes. De forma que, recorriendo mas de media década, hemos construido un bagaje de experiencias y conocimientos de gran riqueza que alimentan un instrumento de transferencia como es la web <https://www.arteycompromiso.com/> en la que podrán viajar alrededor de esta red.

El desarrollo de nuestro proyecto y de todos los proyectos interuniversitarios realizados por las universidades andaluzas, ha sido posible gracias a Atalaya. Con este paraguas la administración autonómica ha potenciado la expresión de la cultura universitaria y garantizado, junto a la promoción propia de las universidades, la plena consolidación de la extensión cultural en todo sus sentidos y por ende el cumplimiento de las misiones de la universidad. En reiteradas ocasiones, en los foros y encuentros de los responsables de la cultura en España, se ha reconocido y valorado muy positivamente la articulación y la producción cultural de las universidades andaluzas, sirviéndonos de acicate para continuar apostando por el trabajo coordinado interuniversitario andaluz.

Finalmente doy paso al libro que tienen ustedes entre las manos. Esta publicación recoge las reflexiones del VI Encuentro Internacional 'Mil Formas de Mirar y Hacer', que abordó las interrelaciones que se dan alrededor de las artes, la universidad y la dinamización sociocultural en barrios. Este encuentro, en el universo de encuentros anuales, es expresión del largo recorrido que realizamos con nuestro programa. El acercanos a las formas, a los modos y a las maneras



de la intervención comunitaria a través del arte, culmina una etapa, nos retrotrae a ese primer encuentro en el que nos planteamos el arte, la intervención social y la responsabilidad social universitaria, que nosotros preferimos denominar compromiso social ya que la universidad pública es en si misma responsable socialmente.

A lo largo de dos jornadas analizamos las posibilidades del arte para el desarrollo de una cultura comunitaria generadora de un diálogo capaz de afrontar las condiciones de vulnerabilidad social y gracias al compromiso que despliegan los autores podemos disfrutar de la lectura de estas reflexiones, revalidando las ideas y debates que este espacio de encuentro se dieron.

Muchas gracias tambien, de nuevo, un año mas, al equipo de excelentes técnicos que se implican con la ilusión del primer día en la compleja ejecución de un seminario de estas características.

**Sra. Elodia Hernández León**  
*Vicerrectora de Cultura y Compromiso Social*  
*Universidad Pablo de Olavide*

# IMÁGENES DEL VI ENCUENTRO

JESÚS ROMERO  
LA MERCERÍA PRODUCCIONES





















UNIVERSIDAD  
PABLO  
OLAVIDE  
SEVILLA

UNIVERSIDAD  
PABLO  
OLAVIDE  
SEVILLA















# LA BÚSQUEDA DE UNA POSICIÓN CLARA DESDE LA QUE ACTUAR

PROFA. DRA. MARTA RICART I MASIP  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA





# INTRODUCCIÓN

En el siguiente artículo, comparto el motor de un proceso de búsqueda interminable, que ha generado situaciones muy diversas y que confluyen en la búsqueda de modos de hacer donde las artes son con las personas y de las personas.

Un motor de búsqueda que constantemente se ha movido para encontrar un espacio de sinceridad, claridad, honestidad y que sin esperarlo, ha acabado creando una posición y generado un lenguaje<sup>1</sup>. Una estructura en construcción que permite encarar los procesos artísticos con las personas de otros modos a los que estamos acostumbradas.

Comparto estos procesos con el ánimo de inspirar y de aportar un modo de hacer aprendido en los márgenes de las lógicas imperantes en las que a menudo los tiempos y los ritmos se sujetan a la lógica de las ideas o del dinero más que a la realidad de los diferentes contextos en los que se interactúa<sup>2</sup>. Para exponer de manera clara estos procesos, presento a continuación cuatro ejes, cuatro puntales que sostienen una manera de hacer que se encuentra en cambio continuo. Para comprender el importante papel que tienen como ejes de la acción, terminaré con una breve exposición de dos experiencias realizadas en un contexto rural.

## CUATRO EJES

### EL INICIO. DEL TESTIMONIO A LA POSIBILIDAD (1)

El primer eje habla del cambio que supone pasar de la descripción a la comprensión activa de la acción, una comprensión que implica responsabilidad y cambio. Este eje nos mueve de una posición observadora que vive una realidad externa que mira, a una posición implicada donde la realidad no es mirada sino vivida y por tanto susceptible de transformarse.

La conciencia sobre el cambio citado anteriormente, emerge en los talleres audiovisuales que en el año 2001 realicé con un grupo de adolescentes del barrio de la Torrassa de la ciudad de Hospitalet de Llobregat, con la entidad Teleduca. Educación y Comunicación.

<sup>1</sup> Hablo de un lenguaje nuevo-antiguo refiriéndome a que el lenguaje que poco a poco he ido construyendo no parte de cero sino que retoma un lenguaje antiguo de posición llevándolo al presente y desarrollándolo desde una contemporaneidad.

<sup>2</sup> A lo largo del artículo, hablaré de las artes en toda su pluralidad y complejidad. Disculpad si en algún momento caigo en la simplificación ya que normalmente me muevo en el terreno de las artes visuales.

En aquel momento, creamos con un grupo de jóvenes del barrio *mimoficciones*, narraciones audiovisuales en las que no utilizábamos la palabra sino el gesto y la expresión. Trabajábamos desde un lenguaje audiovisual y corporal a la vez que contábamos quienes éramos y lo que vivíamos. El proceso de producción, alternaba los conocimientos técnicos con el reconocimiento de uno mismo y el entorno en el que vivimos. En el proceso de creación, nos dimos cuenta del potencial que tenía generar un pequeño gesto público y de la importancia que tenía el audiovisual como herramienta para conocer y reconocerse<sup>3</sup>.

En el proceso de realización de una de las *mimoficciones*, concretamente la titulada *El Gitano*, vivimos una acción que dio un giro a la manera de comprender nuestra práctica, una acción que ha marcado un cambio importante y que terminó constituyendo un eje clave de nuestra práctica.

Generalmente, en los procesos de producción audiovisual, intentábamos seguir las pautas de un proceso profesional. Pero había contextos en los que resultaba muy difícil escribir un guión y realizar un *storyboard* con los jóvenes. Por lo que teníamos que ir creando la producción *in situ*, en el lugar escogido, mediante procesos rápidos de toma de decisiones consensuados en los que los diferentes chicos y chicas desarrollaban diversos roles (cámara, director, actor, script, técnico de sonido, etc.). En este proceso, y concretamente en la producción de *El Gitano*, los jóvenes necesitaban hablar de aquello que vivían día a día en el barrio y que les resultaba un problema. Un tema que les era difícil y que tenía que ver con *el bloque de gitanos* (tal como ellos decían) que había cerca de la plaza donde se reunían. El relato, describía en un principio su realidad, una realidad que les era más fácil representar actuando e imitando escenas de conflictos que ocurrían día a día en la plaza.

Dada la dificultad para crear un guión previo, decidimos montar el corto en el mismo momento. Salir a la plaza e ir escenificando a medida que íbamos entrando en la temática. Nos situábamos en el mismo lugar, en un espacio público y a la vez entrábamos en este de otra forma, con otra intención, representando otros roles.

Durante el proceso de producción, la descripción de la situación fue relativamente sencilla. El argumento se iba construyendo a medida que avanzábamos la grabación, pero el dilema apareció en el momento de decidir un final, cómo terminaría el corto. Probamos varias escenas donde en todas se terminaba con peleas, insultos y donde en la propia representación de la pelea, salía toda la emoción contenida. Cambiar la descripción de la experiencia por otra forma narrativa que permitiese transformar una interpretación no era fácil. De aquí la necesidad de hacer un

<sup>3</sup> En este momento, realizamos varias investigaciones basadas en las representaciones que generaban los adolescentes de sí mismos y del entorno en el que vivían. Estas investigaciones, tutorizadas por el psicólogo Jaume Funes y financiadas por la Fundació Jaume Bofill, nos permitían comprender las producciones de los adolescentes como expresión de su identidad y nos daban a todos herramientas para comprender su universo.

giro y pasar a narrar implicando el propio proceso narrativo como proceso de cambio. Así, en el momento en el que se tomó conciencia de que habría espectadores, de que alguien más vería el corto que estábamos grabando y que este se haría público, y por tanto, otros verían lo que ellos habían decidido contar, se produjo el cambio. Terminar con un final como el que proponían no ofrecía nada más que un testimonio. Pero: ¿y si probábamos ir más allá? ¿Y si en vez de contar lo que es, contamos lo que nos gustaría que fuese? Entonces fue cuando apareció un cambio de registro importante que pasaba del testimonio al cambio y por tanto a la implicación.

En este momento nació la posibilidad y las opciones cambiaron. Apareció la música y el baile y así montamos el final. La escenificación del baile en el momento de la grabación creó una nueva posición en el espacio. Este, se escenificó en público y en el mismo espacio donde acontecían los conflictos. Mediante la escenificación pública y el cambio de actitud que requería, abrimos un nuevo camino que ahora nos implicaba. Teníamos público y la misma grabación generaba una situación nueva que llevaba a otra relación con los vecinos.

En el momento en el que entramos en el espacio de la posibilidad y cambiamos el gesto, se produjeron cambios importantes. Aquí aprendimos la importancia del equilibrio entre lo que hay y lo que podría ser, a ponernos en una nueva actitud. Y así se abrió la puerta a tratar los lenguajes, a transitar por ellos y por lo que nos ofrecen. A tener en cuenta nuestra posición. Pero, sobre todo, a entender la visibilidad como un trabajo de proximidad más que de difusión y reconocimiento público. Reconocer lo que podíamos hacer y hacerlo desde lo que teníamos más cerca.

Más adelante, aprendimos a poner nombre a nuestra experiencia y conocimos el teatro del oprimido de Augusto Boal y la pedagogía crítica y comprendimos más a fondo el camino que se nos abría, poniendo palabras a lo que íbamos haciendo.

## DE LA CRÍTICA A LA ESTRUCTURA (2)

El segundo eje, habla de otro cambio importante que nos afecta a las personas que trabajamos en la creación comunitaria y que tiene que ver con la comunicación y los lenguajes. Este eje se sitúa en el lenguaje propio de las artes, entendiendo que es su modo de comunicación y que a menudo, el querer acercar las artes a las personas nos lleva a dejar de lado el lenguaje propio de estas. Su especificidad, es la base para dar una nueva estructura para comprender lo ya conocido y lo que aún desconocemos. ¿Cómo hablar desde las artes cuando se piensa que se desconoce el código?

Generalmente, cuando realizamos proyectos, procesos y acciones desde las artes con las personas, nos enfrentamos al dilema de los lenguajes y los códigos. Normalmente, si utilizamos el lenguaje propio de las artes, si entramos directamente con un lenguaje especializado, se genera una situación de inseguridad y rechazo. Alrededor de las artes, viven una serie de mitos, tópicos, y demás, que acostumbran a dificultar la relación de las personas y que despiertan un intenso debate sobre la jerarquías sociales y la aceptación. Normalmente, los enfrentamientos se

producen al despertarse todo el entorno construido alrededor de las artes en relación al sistema del arte y el valor de las obras de arte más que a los conocimientos y las reflexiones que generan. Así, a menudo nos encontramos en dinámicas que separan la citada alta cultura, de la cultura popular o de masas.

Si tenemos en cuenta que el lenguaje que domina gran parte de nuestra vida diaria, llega a través de la publicidad, la televisión, o Internet, nos encontramos con unos códigos inherentes que sin ser conscientes nos hablan desde la rapidez, el éxito, el consumo, la innovación, etc. y que trasladamos a la comprensión de nosotras y nuestro entorno.

Durante muchos años, opté por realizar los proyectos desde el lenguaje que todos conocíamos, utilizando los códigos en los que nos movíamos diariamente. Partir del lenguaje de la publicidad, del lenguaje televisivo, etc., nos ayudaba a situar una perspectiva crítica en aquello que nos era cercano. Teniendo como referencia los Estudios Culturales Británicos, nos enfocábamos en el consumo, en la cultura visual, para comprender las identidades y crear procesos desde una perspectiva crítica con los que generar conciencia a través del consumo cultural. A través de la cultura que vivíamos cada día, podíamos entender y crear.

Pero a menudo en los proyectos nos pasaba lo contrario. Aunque conocíamos mejor las estrategias del lenguaje del capitalismo, nuestras herramientas eran todas aquellas imágenes y medios por los que nos llegaban los mensajes. Avanzábamos en los proyectos con la idea de comprender cómo se crea una legitimación de un solo relato y una sola identidad, lo aceptado socialmente. Pero terminábamos sin aportar alternativas, sin explorar otras formas de construcción. Nos quedábamos a medio camino, cerrados dentro del marco que no nos gustaba.

Así crecía el dilema de si el tono crítico era el más acertado o si, conociendo la realidad monológica que vivimos, apostábamos en descubrir lenguajes que nos permitieran abrir el horizonte y lanzarnos a hablar el lenguaje propio de las artes. Al fin y al cabo, la perspectiva crítica nos situaba en un lugar de enfrentamiento. Y salir de este lugar nos abría a una nueva actitud.

Así fue cuando tomé la opción de probar otros espacios que me permitiesen construir. Mirar el pasado, reconocer los lenguajes de artistas visuales, poetas, bailarines, coreógrafos, arquitectos, ceramistas y hacer el paso para hablar de nuevo desde las artes y aportar así nuevos matices y nuevos modos de hacer y decir. De este modo me di cuenta de que habíamos olvidado el pasado, de cómo abrimos frentes constantemente sin tener en cuenta lo que anteriormente se hizo o se dijo.

Poco a poco, fui recuperando la memoria para volver a aquello que actualmente no se mira ni se reconoce: el oficio, la mano y el ritmo, para ir reconstruyendo un vocabulario que ya conocíamos.

El hecho de que el lenguaje artístico quedara lejos de la mayoría de las personas, reforzaba la necesidad de ir hacia un lenguaje común más reflexivo. De esta manera, empiezo un trabajo que

parte de la estructura. Una estructura basada en un nuevo/viejo código que habla de los ritmos, el movimiento, la forma, el espacio y la vibración. Una estructura que nos permite hablar desde las artes en un tono nuevo, partiendo de lo que somos y de nuestra cotidianidad.

## HACIA EL MOVIMIENTO LIBRE Y AUTÓNOMO (3)

El tercer eje, habla de tener en cuenta el espacio, el contexto de acción para que esté lo más libre posible de las dinámicas legitimadas en lo cotidiano, basadas en un pensamiento excesivamente racional, analítico y jerárquico. Para entrar en la especificidad de los procesos creativos, hace falta construir espacios que posibiliten trabajar las sensibilidades desde una libertad de acción.

Los espacios en los que acostumbramos a movernos, a menudo *contagian* la práctica artística que desarrollamos. Sin darnos cuenta, estamos incorporando la creación artística en el sí de estructuras ya preestablecidas, institucionales o no, que ya configuran una manera de hacer y que a menudo nos pasan desapercibidas. Este hecho, hace que las artes no lleguen en toda su potencialidad porque las trabajamos mediadas por un filtro invisible que incorpora maneras de hacer o ambientes. En muchos casos, el lenguaje artístico queda matizado o distorsionado<sup>4</sup>.

De ahí parte una pregunta que ha movido mi interés en los últimos años. A raíz de buscar la manera de crear procesos artísticos con y desde las personas en los que la calidad no implique una alienación de las artes o de las personas. ¿Existe la posibilidad de crear procesos artísticos colectivos de calidad, con los que el lenguaje del arte se muestre y se trabaje por sí mismo sin que ello implique entrar en dinámicas preestablecidas? ¿Podemos crear procesos artísticos libres y autónomos? ¿Podemos crear, sin la necesidad social de poner nombre y definir? ¿Existe la manera de hacer que los lenguajes artísticos no queden alienados, de abrir formatos, estrategias, metodologías con las que las artes hablen por sí mismas y con las que crear un espacio autónomo?<sup>5</sup>.

Así, descubrí cómo creando situaciones, cuidando el contexto, se entra en el lugar de las artes, abriendo el foco de atención al contexto y no sólo al texto. Entendí la importancia de cuidar el espacio físico, de focalizar en la creación desde todos los elementos que nos envolvían.

<sup>4</sup> Un ejemplo importante lo encontramos en la eterna dificultad de supervivencia de los lenguajes artísticos en la educación formal. Y es que las artes se resisten a ser habladas, transformadas, mediadas ya que hablan por sí mismas si tienen las condiciones para hacerlo.

<sup>5</sup> Antes de avanzar, añado un pequeño matiz: cuando hablo de trabajar los lenguajes artísticos me refiero a la forma de ver, de actuar que entiendo que no es única sino que es diversa pero que no incluye en ningún caso el sistema del arte y todo lo que conlleva. Hablo así de las artes como modo de expresión y comunicación. Para mí, las artes son un lugar. Nos hablan de un lugar y nos ponen en un lugar. Este lugar es indispensable si se quiere conocer y reconocer el proceso artístico. Ser en este lugar, demanda afinar.



Reconociéndolos, entramos en un diálogo que parte de lo cercano para ir poco a poco a lo lejano en un movimiento rítmico que permite entrar en el proceso creativo formando parte de este.

Así, poco a poco, dejé de lado la lógica del proyecto para entrar en el tanteo. En una dinámica que prepara los contextos, que considera los ritmos y que pone atención a las interacciones, entendiéndolas como procesos creativos. Como un proceso orgánico, van surgiendo iniciativas vivas que parten de las propias personas, de los intereses y necesidades y no de las ideas preparadas previamente en los despachos o en los papeles.

## LAS ARTES YA SON DE POR SÍ EDUCADORAS (4)

El cuarto eje habla de la necesidad de deshacer el nudo, de borrar las paredes que han colocado en departamentos las diferentes manifestaciones culturales, para situar la educación como eje transversal de todo proceso artístico y cultural y no como un departamento dedicado a acercar la cultura a los nuevos *públicos*.

Llevamos encima mucha historia relativa a las relaciones de poder, a la constante apropiación del sistema capitalista de nuevas realidades y nuevos relatos. A la potente maquinaria de la cultura industrial. En nuestros contextos mayoritariamente, la cultura se entiende en formato de consumo. Se habla de públicos, de ventas, de éxitos o fracasos pero no se habla de sensibilidades, de aperturas, de posibilidades y menos aún de efectos de continuidad. La cultura se acostumbra a entender desde los productos culturales y no desde los procesos y por tanto no se tienen en cuenta los cambios. Actualmente, dentro de esta lógica materialista imperante, hemos ido torciendo el hilo hasta que nos encontramos con un nudo enorme del que ya no sabemos qué hacer. Se plantea el problema del acceso a la cultura y la mayoría de instituciones culturales buscan constantemente fórmulas para acercar sus *productos*. Todo este vocabulario encierra la cultura en un mundo economicista, haciendo de esta un producto cerrado. Pero las artes no se encuentran en los espacios de poder, no se encuentran en colecciones de obras. Las artes si están vivas, son movimiento y hablan de la vida, crean tono, atmósfera, conocimiento. Transforman y se transforman.

Así, por una parte encontramos una preponderancia de lo económico y un imperio de la gestión que domina prácticamente todas las áreas, también la artística (en el campo de las artes visuales, actualmente predomina la lógica del proyecto, en la que la idea prevalece y dirige los procesos de creación<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> En las intervenciones que realizo en diferentes espacios con educadores y artistas, siempre pregunto a estos cómo crean sus proyectos. En la mayoría de casos, el proyecto se escribe desde lo que se quiere oír, desde las palabras reconocidas, desde aquello que creemos que seguramente se nos valorará (normalmente los criterios de la subvención son los que acaban definiendo los términos de los proyectos) pero todo y respetar esta decisión por supervivencia del sector, creo que es lo más anti-artístico que hay.

Por otra parte, nos encontramos con el imperio de un sólo lenguaje. A menudo nos movemos en un solo código ignorando la variedad de registros posibles a disposición ya que en la mayoría de ámbitos en los que nos movemos, se utiliza un mismo código comunicativo dominado por el lenguaje publicitario. De este modo resulta complicada la supervivencia de las artes en los espacios de educación formal, cuando estos cada vez tienden más al vocabulario de la gestión.

En las sesiones de formación del profesorado que he realizado durante los últimos años, se ha puesto de manifiesto la dificultad del profesorado para manejar varios lenguajes, el miedo a lo desconocido. Pero, por otra parte, la facilidad en distorsionar los lenguajes artísticos para llevarlos al terreno del razonamiento, de lo que nos hace sentir seguras, y hablar así de estos desde la interpretación, anulando sensibilidad y vivencia. Estar en la creación, es estar en la incertidumbre, en procesos donde no podemos controlarlo todo. Es estar en lo nuevo y lo viejo y por tanto, en un modo de comprensión que no parte del razonamiento.

Mi apuesta durante estos años ha sido trabajar directamente el lenguaje artístico, sintiendo lo que implica estar dentro, para conocer y vivir la creación. Ser dentro no parte de conocer sino de situarse, de posicionarse, de sentirse. No se trata de un razonamiento, de una habilidad, sino de percepción y posición en un primer momento. Desde este lugar, que ya es de por sí educador, los movimientos son reflexivos y a la vez expresivos. Parten de un dentro pero también sienten un fuera que nos conecta con lo dicho y lo hecho. Para crear este proceso, parto de la poesía como un modo de hablar, pero también como un posicionamiento que permite situarse en este lugar de incertidumbre cierta. Así, hablamos de cerca y lejos, de contexto y de texto, de calor y frío mientras lo sentimos, lo vivimos en el lugar que compartimos y ampliamos el lenguaje para incorporar la metáfora, para situarnos con lo otro, para ser con.

El lenguaje que poco a poco voy construyendo con y desde las personas, me permite encontrar el tono básico para estar lo más fuera posible de determinadas dinámicas y a la vez lo más cerca posible del lugar y las personas. Construir un lugar que refleje lo establecido, la norma, el espacio silenciado. Un lugar que no siempre es agradable porque demanda una movilidad constante para tomar perspectiva: ver de lejos para volver a lo cerca. Un movimiento que poco a poco vamos creando y que según comentan las personas con las que hemos compartido procesos, ya no hay retorno posible una vez entras en él.

El aspecto clave es ser en este movimiento, ser en la vida y dar vida. Es volver a un lenguaje de posición, una orientación.

## VIVIR Y CREAR PROCESOS EN UN CONTEXTO RURAL

Para ver más concretamente qué emerge de este modo de trabajar las artes con las personas, he escogido dos contextos diferentes, dos experiencias.

El año 2004, después de años de implicación y creación de la red Artibarri y la entidad Teleduca, decido volver a mi lugar de origen en la comarca del Solsonès. Una comarca rural, que en aquel momento era de difícil acceso y en la que, salvo la ciudad de Solsona, está compuesta por municipios de casas diseminadas que conforman núcleos de población. En este contexto, en un inicio, realizo diversas experiencias a demanda de servicios sociales y el plan de inmigración. Pero llega un momento en el que necesito ir más allá de los formatos y las dinámicas creadas ya que me encontraba reproduciendo una lógica de funcionamiento que ya conocía y trabajaba en Barcelona. Una lógica de laberinto basada en la creación de proyectos con tiempo limitado, la búsqueda de financiación y la creación posterior de justificaciones y memorias para continuar otra vez en la misma rueda. Así, entendí que me estaba moviendo en un espacio cerrado y que la misma dinámica no me permitía explorar otros formatos de creación. Teniendo en cuenta que el contexto había cambiado, que ahora me encontraba en un territorio amplio con poca densidad de población, con unas características propias, y donde a menudo se importan las lógicas de las ciudades, empecé a comprender la especificidad del lugar.

Reconocí que no se hablaba de espacio público, ni de participación, ya que el lugar tiene sus propias dinámicas adaptadas a orografía del terreno. Que no hay calles, ni números (los trabajadores de correos que no conocen el lugar, tienen momentos de pánico al encontrarse en los caminos para entregar las cartas y los paquetes a las casas). Que los vecinos y vecinas nos conocemos por el nombre de la casa y por el lugar donde está situada. Que la profesión es un aspecto más pero que somos en relación al lugar donde vivimos y en relación a las personas con las que vivimos. Así, en este contexto, no funcionan las palabras, los conceptos normalmente utilizados en los proyectos comunitarios, porque aquí todo toma una proximidad cotidiana. Todo es desde lo que somos.

Desde este entorno, me cuestiono la noción de colectivo como grupo de personas, porque aquí el colectivo es un sentimiento que perdura pero que no siempre implica presencia, (dada la distancia entre las casas y los modos de vida). En este entorno, descubro nuevos matices que me llevan a explorar nuevas dimensiones del hacer comunitario. Aquí entro en contacto con el importante valor de la invisibilidad, con la importancia de la presencia, con los espacios de encuentro, con los ritmos. Descubro la importancia de los ciclos de la naturaleza y vivo en profundidad la influencia de los cambios de clima y los ciclos del mundo vegetal.

En este proceso de indagación permanente, aparece Sum I y más tarde Tèrmic, como dos núcleos vivos que posibilitan estar en un proceso creativo que tiene sus propios ritmos. Son procesos que no tienen grandes resultados, no tienen tampoco grandes impactos, sino que mueven y se mueven en la pregunta para generar acciones desde las propias personas y los lugares.



Sum I empieza por una preocupación al pasar cada día por delante de la escuela abandonada del municipio que se encuentra al lado de la carretera de Solsona. Una escuela, que según investigué en el archivo comarcal, había sido financiada por los mismos vecinos en los años sesenta, y había supuesto muchos esfuerzos en su momento para ponerla en funcionamiento como escuela pública.

Ante lo que en un principio fue una preocupación, continuó con un proceso de creación colectiva que partía de una escuela abandonada para que se realizase por sí mismo a su propio ritmo. Así que empecé sin movimiento, sin proyecto ni idea. Sólo desde la presencia. De esta manera, cada día me situaba delante de la escuela. Unos días observaba la escuela, otros me sentaba delante del edificio, pero la sola presencia diaria, generó un movimiento. Los vecinos que pasaban me veían día tras día, y se despertó la curiosidad, se generaron preguntas. Algunos vecinos paraban a preguntar, otros hablaban entre ellos, unos recordaban, otros opinaban y poco a poco iban saliendo relatos, preguntas, que a modo de testimonio, iba grabando con una cámara de vídeo. Se volvió a hablar del lugar, se habitó el lugar, salieron iniciativas, ganas de cambiar el espacio, proyectos de remodelación, necesidades, etc. En aquel momento, se generó movimiento y se pudo recoger la memoria del lugar a partir de los testimonios de antiguos alumnos que relataban sus experiencias en el centro y que se ofrecían ellos mismos a contar. Pero vino el invierno y con el frío resultaba imposible continuar delante de la escuela. Así que aplazamos la iniciativa entendiendo que esta no desaparecía, sino que como hacen los animales y vegetales en invierno, pasaba a una fase subterránea, invisible de manera que Sum siguió vivo.

En aquel momento vi claro la importancia del factor tiempo (entendiéndolo en su doble significado: el tempo y el clima). Sum podía tener una temporalidad infinita porque no había nada

que obligase a Sum a tener resultados, ni a llegar a ninguna finalidad. Nada limitaba el proceso empezado, y el propio impulso necesitaba un ritmo y un tiempo. Sum sigue vivo y despierta a menudo en forma de artículo, de proyecto, de conversación, ahora sigue y tiene momentos. Mi posición en Sum es la de conservar su presencia, su memoria pero Sum ya tiene una historia que ha actualizado y poco a poco va haciendo su proceso.

Mi papel como creadora, ha sido traer al presente un aspecto olvidado del lugar, para desde esta presencia, mover una posibilidad colectiva y seguir cuidando el proceso para ir acogiendo todo lo que va apareciendo en relación al lugar. Desconocemos lo que pasará o en qué se transformará porque de momento estamos recuperando su memoria, su identidad y su presencia en el lugar.

## TÈRMIC



La historia de Tèrmic nos habla del contagio como estrategia creativa. Del modo en el cual cuidando un proceso y dándole presencia, se genera lentamente una apropiación que las personas que conectan con esta mantienen viva.

Tèrmic, nació en el albergue de creación Cal Gras de la población de Avinyó (comarca del Bages) como una necesidad, en el impulso de sacar a la calle una silla. Así, durante una semana, saqué a la calle una silla para sentarme en diferentes lugares de la población y dedicar un tiempo prolongado a formar parte del lugar. Una acción simple que parte otra vez de la presencia y el no-hacer como inicio de algo que se desconoce.

Trabajar la presencia, requirió una intensa preparación previa para trasladar la intención al gesto, la actitud corporal, la comunicación postural. Para generar un proceso sin palabras. El gesto, era el habla de la propuesta y tenía que estar muy bien afinado para poder promover después una continuidad y una apropiación. De este modo, trabajé el espacio neutro, el espacio intermedio entre uno mismo, la intención y el contexto y el lugar en el que se sitúa. Comprendí los matices de la relación entre una misma y el entorno para modelar las distancias, y saber decir y saber hacer con y desde los otros. Ser en esta neutralidad es necesario si se quieren mover elementos locales para promover un trabajo conjunto.

Desde esta presencia previamente trabajada, me situé en diferentes lugares de la población. Poco a poco, la presencia generaba acciones, interacciones, reacciones e iban pasando cosas. A medida que iban pasando los días, algunos vecinos y vecinas expresaban su interpretación, hacían preguntas, opinaban, se generaba un movimiento. Y se produjeron escenas interesantes como la que protagonizaron un grupo de mujeres encargadas de cuidar la virgen del pueblo, que decidieron dejar por un rato un ramo de flores en escena ya que, según ellas, esta era la representación viva de la virgen. O el proceso que vivió una vecina de la población cuando cada día viendo la escena delante de su casa, empezó a recordar las sesiones fotográficas que su marido (fotógrafo) realizaba en su estudio. De esta forma se despertó una necesidad y la vecina, compartió la iniciativa de escribir las memorias de su marido fotógrafo para que el pueblo pudiera conocer el trabajo que hizo durante años en su estudio. O un grupo de jóvenes que diariamente venían a ver la escena y propusieron cantarla escuchando el eco que se producía en la plaza.

Ante todo lo que iba aconteciendo, entendí el valor de la intención y la presencia. De la importancia de dar sentido y acoger lo que va aconteciendo, como manifestaciones espontáneas que hablan desde las personas y el lugar. Y, sobre todo, el poder simbólico de determinadas actitudes y posiciones que nos despiertan la memoria o que nos llevan a hacer de un modo sincero.





La experiencia en Avinyó se trasladó meses más tarde a la ciudad de Solsona gracias al proyecto El Grand Tour<sup>7</sup>. En este contexto, Tèrmic trabajó la presencia y la ausencia con un grupo de personas en el casco antiguo de la ciudad utilizando una silla. Así, un grupo de personas se sentó durante una mañana en diferentes lugares del casco antiguo para trabajar desde su presencia, la ausencia en el lugar. Al poco tiempo, la experiencia generó una demanda desde el Museo Episcopal de la población para entrar Tèrmic dentro del museo y experimentar una relación con las piezas del románico y el gótico a través de estar presente. Así, meses más tarde, Tèrmic entra en el Museo Episcopal donde un grupo de 64 personas, vecinos y vecinas de Solsona experimentamos con los matices de la presencia junto con los diferentes elementos patrimoniales.

Una vez terminada la acción, la escuela pública local decide llevarla a su contexto para proponerla a un grupo de alumnos y alumnas y reflexionar sobre la presencia de los niños y las niñas en el espacio público. De esta manera, la propuesta es trabajada con un grupo de niños y niñas que deciden titularla: “Hi Som<sup>8</sup>” y presentarla al Centro de Arte Contemporáneo de Vic en el marco del proyecto Arte y escuela.

<sup>7</sup> Un proyecto de Nau Còclea que realiza durante un mes un recorrido en espiral por diferentes partes de Cataluña y que contacta con artistas locales para compartir en sus contextos sus investigaciones y reflexiones.

<sup>8</sup> “Estamos”



De esta forma, mediante sucesivos cambios de lugar generados por el propio movimiento de la acción, Tèrmic ha ido trabajando diferentes matices con y desde las personas. Los cambios de lugar y las apropiaciones, se han ido produciendo de forma espontánea sin ningún gestor ni dinamizador. Un proceso que sigue vivo a través de las diferentes apropiaciones que vive y que mantienen su movimiento. En todo este proceso, mi rol como creadora está en respetar constantemente el espacio de sentido. En cuidar Tèrmic desde su memoria y su proceso, para que este tenga una vida propia que resuene en las personas y los lugares.

## EL MÉTODO CUCHARA

Cuando las artes son con las personas y se desarrollan desde las personas, generan un movimiento. Aprovechando este movimiento, es fundamental abrir espacios posibles en los que la actitud y la posición sean ejes importantes. A diferencia de la lógica del proyecto, (dirigida por la proyección de una o varias ideas que generalmente se realizan de la mente al lugar) resulta necesario ensayar nuevos modos de hacer más orgánicos que tengan que ver con los contextos específicos y que posibiliten la emergencia de la expresión del lugar desde el lugar mismo.

El trabajo desde la actitud, pasa por una horizontal que incluye una importante labor de escucha y presencia. Pero, sobre todo, en poner cuerpo a lo que ya acontece o está por acontecer y por tanto en sentir y tomar tierra, desde abajo para que aquello que emerja no sea la idea de una

persona sino la expresión de una colectividad que aparece de una necesidad. Así la expresión es sincera, clara. Una respuesta del lugar en el que se crea.

De la misma forma que con la cuchara recogemos un líquido, el movimiento de recogida de abajo hacia arriba es fundamental para conocer las expresiones sinceras, tan necesarias para los lugares y las personas.

## PARA TERMINAR

Con todo esto y esperando haber aportado un poco más de lo conocido, os invito a buscar nuevos formatos, a indagar en nuevas opciones y buscar en antiguas maneras. Los procesos creativos con las personas son infinitos y pueden tener múltiples formas. Hace falta reclamar una comprensión de la multiplicidad de formatos y conservar la vida de los procesos para que no terminen petrificados en una fórmula. Reclamar que se consideren los procesos de búsqueda y lanzarnos a abrir el campo de la creación con las personas.

Tal y como he citado anteriormente, el arte es un lugar y ser en él, conocerlo, es un derecho que tenemos todos. Estamos en el inicio de crear los caminos para hacer que sea de todos, unos caminos que hace años ya empezaron otros. Porque el pasado normalmente lo dejamos de lado cuando hacemos este tipo de procesos, y traer al presente lo que fue, actualiza una manera de hacer que nos es muy necesaria. Volvemos a un punto de inicio desde el presente con lo que ahora somos y tenemos.



## REFERENCIAS

RICART, M. (2014): ¿Cómo nos orientamos? Partiendo de los lugares desde los que actuamos. En Collados, A; Rodrigo, J. (coord) (2014): *Transductores*. Granada. Centro de Arte Jose Guerrero.

RICART, M. (2018): Aprenent a moure'ns pels estrats dels processos creatius. Apunts per a una nova mirada a la creació artística en els entorns rurals. En: *Anuari del CONCA. Estat de la Cultura i de les Arts 2018. La dimensió social de la cultura*. Barcelona. Generalitat de Catalunya.



# HARINERA ZGZ MANCHARSE LAS MANOS POR LA CULTURA COMUNITARIA

MARÍA DEL CASTILLO RODRÍGUEZ

COLECTIVO "LLÁMALO H"

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE Y MÁSTER EN ARTE

CONTEMPORÁNEO Y CULTURA VISUAL

UAM-MUSEO REINA SOFÍA





## PENSANDO HARINERA ANTES DE HARINERA



Fig 1. Fotografía: Javier Roche

Harinera ZGZ nace de un sueño y una resistencia. Lo que fue la antigua fábrica harinera de los hermanos Morón en el barrio de San José de Zaragoza y que cerró su actividad en 2001, se ha transformado en un espacio creativo de cultura comunitaria; un equipamiento para el barrio que ejerce de vaso comunicante con otras propuestas culturales consolidadas de la ciudad y con proyectos de similar modo de gestión que se están dando lugar en otras localidades del Estado español e incluso en Latinoamérica.

Desde la fecha del cierre de la fábrica en 2001 hasta el año 2014 en que se inicia el proceso participativo, el **impulso de la ciudadanía** es el principal motor para que el patrimonio industrial perviva en el presente y se reactive como equipamiento para el barrio. Harinera podría haber sido un Guggenheim, un centro de salud de especialidades o un centro cívico al uso. Sin embargo, se imaginó espacio creativo **donde no solo poder disfrutar de la cultura como espectadoras, también participar en ella** formando parte de la gestión de un equipamiento para la ciudad.

Después de propuestas de modelos más clásicos con una gestión vertical, se abre finalmente un **proceso participativo** que responde con justicia a las demandas vecinales y a la apuesta por modelos horizontales donde Administración y ciudadanía trabajan juntas para el bien común, un modelo que se visualizaba como pionero en un espacio cultural de esta índole.

A dicho proceso participativo acuden agentes culturales y comunitarios que no se habían sentido apelados por otros procesos similares. Al margen de inquietudes particulares, el nexo de unión para embarcarse en esta ocasión fue la confluencia entre la posibilidad de partir de cero en las propuestas y un camino a futuro donde se ganase independencia de la Administración en el modelo de gestión. Este modelo progresivo de empoderamiento responde a los tres escalones ideales de participación ciudadana a los que se refiere la experta Sherry Arnstein<sup>1</sup> y que habitualmente no encontramos en el diálogo con la Administración, inclusive dado el reciente auge de consultas, presupuestos participados y demás procesos de este cariz que se han puesto en marcha.

La antigua fábrica se consolida arquitectónicamente de manera global, pero se van habilitando progresivamente las plantas para su nuevo uso como espacio creativo. De esta manera, la inauguración del espacio en marzo de 2016 se realiza con la apertura al público de la planta baja y el jardín de Sergio Algora frente al edificio. Este modelo de apertura progresiva se muestra respetuoso con el proceso de afianzamiento de la comunidad gestora, es eficiente en lo administrativo dado el aprovechamiento de recursos y se adapta fácilmente a las necesidades del vecindario y de la propia programación del espacio.

En marzo de 2018, solo dos años después, se inauguran la primera y segunda planta con espacios de residencias artísticas de los que hablaremos más adelante y espacios versátiles que suplementan aquellos proyectados en la planta baja. La tercera planta, próxima a inaugurar en el 2019, aprovechará el magnífico tejado a dos aguas y la luz natural para plantear un espacio diáfano de trabajo temporal para artistas que fomente las sinergias entre los proyectos.

Todo este planeamiento espacial y de equipamientos se produce en comunidad, como no podía ser de otra manera, donde un grupo de trabajo específico dialoga con el arquitecto Teófilo Martín para que también la arquitectura responda al modelo horizontal que rige la filosofía de Harinera ZGZ.

## CUIDANDO A LA COMUNIDAD

La comunidad de Harinera ZGZ, el que se denomina colectivo Llámalo H, **surge del propio proceso participativo** en una confluencia con los agentes del barrio que ya estaban movilizados para la recuperación del edificio industrial con fines de dotación cultural. Dicho colectivo, registrado desde hace un año como asociación respondiendo al proyecto de progresiva independencia del Ayuntamiento en la gestión de Harinera ZGZ, está conformado por artistas, educadoras, vecinas del barrio, activistas, diseñadoras, comunicadoras, fotógrafas, etc. que en su mayoría participan por primera vez en un proceso participativo y en un proyecto de cultura comunitaria.

<sup>1</sup> ARNSTEIN, Sherry R. (1969): "A ladder of citizen participation", Journal of the American Planning Association, 35: 4, pp. 216-224



Esta agrupación se asemeja a otras organizaciones sociales como la PAH (Plataforma de Afectadas por la Hipoteca) en su **objetivo finalista y específico**, pero es completamente diferente a la creación de centros sociales, ateneos libertarios y espacios autogestionados que vienen formando parte del tejido social y cultural de nuestras sociedades y a los que reconocemos como nuestras raíces. Estos últimos parten de una estructura social previa y unos vínculos afectivos y políticos comunes que se ponen al servicio de la consecución de un espacio de encuentro donde ampliar dichos vínculos.

Teniendo en cuenta estas cuestiones el colectivo Llámalo H que gestiona Harinera ZGZ conjuntamente con el Ayuntamiento de Zaragoza y la Asociación Vecinal del Barrio de San José se enfrenta no solo a un modelo pionero de gestión de espacios de cultura comunitaria, sino también a la **creación de una comunidad entre el propio colectivo mientras se afianzan enlaces con el entorno**. Lo procesual en este caso toma especial relevancia. La mutabilidad, la capacidad de adaptación y la ampliación de variables se integran en la propia comunidad de un proyecto donde la sola aparición de la Administración podría augurar el inmovilismo.

## OTRAS MANERAS DE HACER CULTURA

En el día a día, la gestión de Harinera se centra en la Asamblea General, un órgano de toma de decisiones del que forman parte en igualdad de condiciones los tres agentes que se ocupan del espacio: Colectivo Llámalo H, Ayuntamiento de Zaragoza y Asociación Vecinal de San José. Las decisiones en este espacio se toman por consenso, es decir, se elimina la posibilidad de que sea el colectivo (por mayoría de número) quien “tome el poder de la asamblea”.

A su vez la gestión se subdivide en comisiones, con carácter independiente pero vinculadas a la aprobación de la Asamblea, que se encargan de aspectos específicos de dicho trabajo:

**Enlace Vecinal.** Establece lazos entre Harinera ZGZ y el barrio de San José en un diálogo de ida y vuelta; se relaciona con sus comunidades y traslada las necesidades del barrio a la asamblea proponiendo también actividades que refuercen los vínculos. Es, además, responsable del proyecto “Arte & Educación” que introduce el método creativo en las aulas más allá de las materias artísticas y que permite desarrollar proyecto en conjunto entre la comunidad educativa del barrio y artistas de muy diversa índole.

**ImaCom (Imagen y Comunicación).** Dedicada a la gestión de la comunicación del espacio, publicación en blog, redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram), creación de notas de prensa y en contacto con los medios de comunicación locales para la promoción de las actividades y el modelo de cultura comunitaria del espacio.

**Programación.** Este grupo recibe las propuestas de actividades a realizar en el espacio y selecciona aquellas adecuadas para el mismo aplicando los criterios consensuados en asamblea

por los cuales las actividades deben respetar su carácter social y/o comunitario. Así mismo encuadra en el calendario y según la dotación presupuestaria dichas actividades y se encarga de proporcionar a ImaCom los materiales necesarios para su difusión.

**Proyecto.** Relata los objetivos y líneas maestra de Harinera ZGZ tanto en los documentos internos como en las presentaciones del espacio creativo que se realizan en los diferentes foros en los que se comparte el modelo de cultura comunitaria y de gestión del espacio. Es también responsable de acoger a las personas interesadas en participar en Harinera ZGZ a través de jornadas de bienvenida y de reflexionar en las ágoras ciudadanas cuatrimestrales sobre temáticas relacionadas con la cultura comunitaria junto a especialistas locales para volcar sus conclusiones a la asamblea.

**Cuidados.** Esta comisión de reciente formación, que se activa según la necesidad, se ocupa de reconducir los conflictos surgidos dentro de la comunidad e inherentes a la interacción humana y los proyectos realizados en colectivo, pavimentando la permanencia de los miembros de la asamblea.

## UNAS RESIDENCIAS ARTÍSTICAS, COMUNITARIAS Y SOCIALES



Fig. 2. Fotografía: Javier Roche

En diciembre de 2017 se entregaron las llaves de **11 residencias a proyectos artísticos, comunitarios y sociales** resultantes de una convocatoria pública a la que se presentaron más del doble de solicitudes. Desde una biblioteca de instrumentos y orquesta social hasta una agencia de comunicación pasando por una escultora, un colectivo de arte textil, una compañía de danza inclusiva o una arquitecta especializada en aprovechamiento energético, los proyectos que parecen dispares en la cuestión artística, comparten un objetivo comunitario y social que los diferencia de otros espacios de residencia que podemos conocer en espacios de creación.

Fue durante el proceso participativo inicial en 2014 cuando apareció la posibilidad de acoger residencias para artistas que tuvieran vinculación con el trabajo de cultura comunitaria que se desarrollaría en Harinera ZGZ. De esta manera se proyectaron dichas residencias en las plantas primera y segunda del edificio que fueron abiertas al público en 2018 conviviendo con otros espacios de actividades entre los que destaca uno de doble altura donde poder desarrollarse actividades de circo.

El **proceso para la convocatoria** de estas residencias fue inesperadamente arduo ya que las bases de dicha convocatoria debían ser aprobadas en un Consejo de Cultura en el que se sientan los distintos partidos políticos que conforman el Ayuntamiento de Zaragoza. Fue este Consejo quien planteó un jurado donde los partidos tuvieran presencia a través de “expertos en materia cultural”. De esta manera la selección de residentes fue realizada por un elenco que era representativo de la irrupción de nuevas institucionalidades basadas en la participación ciudadana pero también de viejos modelos culturales que plantean la cultura como un complemento de atracción para el turismo.

Las once residentes desarrollan su proyecto en estos espacios a cambio de presentar un **programa de actividades** a realizar en Harinera ZGZ durante su estancia de uno o dos años dependiendo de sus solicitudes. De esta manera las participantes en estos talleres conocen de cerca su proyecto y las residentes se vinculan con el barrio y su estructura comunitaria. Además, estas residentes se integran al colectivo y deben participar en su gestión tanto acudiendo a la asamblea general como a alguna de las comisiones mencionadas anteriormente, pudiendo además proyectos paralelos con otros agentes locales o de la ciudad, enriqueciendo los vínculos de una práctica artística basada en lo comunitario.



## AQUÍ HEMOS VENIDO A MANCHARNOS LAS MANOS



Fig. 3. Fotografía: Javier Roche

No hay una harinera sino muchas harineras. Todas las que caben en la cabeza de cada una de las personas que participan en nuestro espacio, desde paseantes que simplemente entrar a echar un vistazo a la rehabilitación del edificio industrial hasta las personas que a diario se implican en las comisiones de gestión. De aquellas interminables reuniones en un polideportivo donde se plantearon unas líneas generales, hay un abanico de posibilidades a las que podemos llegar si ponemos sobre la mesa los diferentes discursos que tiene cada cual sobre Harinera ZGZ.

Harinera ZGZ es un espacio creativo, un lugar donde mancharse las manos, ya sea con un espray para reciclar un mueble o bien debatiendo sobre los modelos de participación en cultura. **La cultura comunitaria atiende a lo procesual**, al disfrute en las acciones y no tanto en la consecución de unos objetivos que pasen por encima las circunstancias materiales y personales de las personas que son el motor de dicha cultura. Mientras pasa nos lo vamos inventando y esa mutabilidad que caracteriza al colectivo también se traslada a la idea de Harinera ZGZ, **un proyecto que no crece aislado en una caja de cristal, sino que respira con el barrio y la ciudad a la que se debe.**

Incidimos en lo procesual en contra de los clásicos balances de objetivos porque es **difícil medir el impacto de la cultura según sus propios términos**. La cultura que quiere jugar en la liga de las

industrias ha tenido que heredar un lenguaje que le es ajeno. Así hablamos de modelos exitosos cuando las cifras se reducen a lo numérico: número de visitantes, impacto económico derivado, contrataciones, etc. Harinera ZGZ no juega en la liga de las industrias culturales, pero aun así queremos tener un retorno informativo de las personas que nos visitan y participan en nuestras actividades. ¿Cómo sabemos entonces si este proceso de gestión compartida sigue debiéndose a la ciudadanía que lo sostiene? Fácilmente, poniendo sobre la mesa unos **indicadores** que se adecúen a la cultura comunitaria. De hecho, unos indicadores que podrían servir a aquello que llamamos cultura pero que suele quedar en los márgenes.

Sirva una anécdota ocurrida durante la inauguración del espacio como ejemplo de estos indicadores y de la medición de lo intangible en cultura comunitaria. En Harinera ZGZ se desarrolla un proyecto que se denomina **Topos** que mapea los espacios y personas que forman parte del ecosistema cultural de la ciudad de Zaragoza (y sus alrededores). Como pistoletazo de salida se colocó un gran mapa el día de la inauguración en una pared y se dejaron unos alfileres con banderitas para que las personas que nos visitasen ese día fueran aportando sus referencias culturales. Aparecieron lugares evidentes como el Museo Pablo Serrano o la librería La Pantera Rossa pero también un paseo con árboles y zona de juego infantil, la academia de música donde alguien iba a tocar la guitarra o una asociación vecinal. Nadie quería gastarnos una broma añadiendo lugares que no tenían nada que ver con la cultura, sino que esos lugares eran también espacios donde ocurría el hecho cultural para buena parte de nosotras y así nos lo querían transmitir las vecinas. **¿Cómo medimos esta cultura no hegemónica?** ¿Sería el número de niños y niñas que se aprenden una canción sin fallar una nota? ¿Responderá a la cantidad de guitarras que se venden en un año? ¿Deberíamos mezclar indicadores de salud infantil con los de cultura para averiguar qué características debe reunir un columpio para que sea considerado cultura? ¿Acaso no tiene categoría de archivo histórico el conjunto de cajas de zapatos conservadas en la asociación vecinal del barrio y que guardan fotos de cuando luchábamos por el derecho a votar?

En Harinera ZGZ estamos experimentando con lo que llamamos encuestas emocionales porque creemos que la cultura comunitaria tiene mucho que ver con lo intangible. Los resultados que recogemos de esta herramienta son muy positivos, tanto por la calidad de las respuestas como por la disposición a contestar las preguntas de esta particular encuesta. Esto se debe a que nuestra intención es reforzar el vínculo e inmediatamente incluir a estas personas, que quizás sea la primera vez que entran en el espacio, en nuestra “familia”. De esta manera preguntamos si la actividad ha mejorado su día, si han conocido a alguien, si se han reído o si han aprendido algo nuevo. Una gran cantidad de encuestadas además nos aportan sus comentarios con un enfoque propositivo y comunitario, llegando incluso a dejarnos su número de teléfono porque quieren ponerse en contacto con más personas a las que les interese formar un grupo en torno a la materia que se ha desarrollado en el taller.

Además, de esta misma encuesta emocional, se recoge **que más del 70 % de participantes son mujeres**. También somos mayoría las mujeres que hacemos Harinera ZGZ participando en su

gestión. Eso, obviamente se traduce en hacer las cosas de otra manera. No por determinismo biológico ni siquiera por la sociabilización de género sino porque la cultura comunitaria entra dentro de los que se llama en economía feminista “la sostenibilidad de unas vidas que merezcan la pena ser vividas”<sup>2</sup> donde se incluiría el derecho al acceso a la cultura, no solo de manera monetaria sino en términos de accesibilidad más amplia: transparencia, trazabilidad, implicación, inclusión...

## UNA HARINERA PARA EL FUTURO

En los proyectos comunitarios donde el proceso es el centro de la vida, el futuro es solo a grandes rasgos el que se marcó en 2014. El futuro son las posibilidades que nos marcan los diversos presentes que nos habitan y las capacidades de adaptación a las circunstancias.

A corto plazo, el futuro es abrir la tercera planta del edificio como un espacio de trabajo abierto donde puedan desarrollar sus proyectos colectivos y personas que necesiten un espacio temporal (unos meses o unas semanas) respondiendo así a las necesidades que nos han ido expresando a través de nuestras encuestas emocionales, ágoras ciudadanas y jornadas de bienvenida.

Así mismo, 2019 se presenta como un año electoral y eso va a marcar nuestras agendas, por mucho que nuestra forma de hacer política no se rija por el partidismo. No podemos olvidarnos de que somos un espacio cuya gestión depende en un tercio del Ayuntamiento de Zaragoza y que las leyes en materia de cultura comunitaria aún nos siguen haciendo depender de una cierta arbitrariedad. Como ya comentábamos anteriormente con respecto a las residencias, los modelos de cultura comunitaria que tanto arraigo llevan teniendo en Latinoamérica desde hace décadas y de los que solo ahora se empieza a hablar en los grandes foros en nuestro territorio, no tienen aún la legitimidad que se merecen. Sin embargo, nuestro mayor valor es el tejido en red que proponemos desde nuestras actividades y modelo de gestión, formando parte de la vida del barrio y sus vecinas, siendo polo de atracción en la ciudad y estableciendo contactos fructíferos con otros espacios similares en el Estado español, Europa y Latinoamérica a donde acudimos para compartir impresiones siempre que nos reclaman.

<sup>2</sup> PÉREZ-OROZCO, Amaia (2014): *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid. Traficantes de Sueños. Disponible bajo licencia creative commons cc by-sa 4.0 en [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map40\\_subversion\\_feminista.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map40_subversion_feminista.pdf)



## BIBLIOGRAFÍA

ARNSTEIN, Sherry R. (1969): "A ladder of citizen participation", *Journal of the American Planning Association*, 35: 4, 216-224

DEUTSCHE, Rosalyn (1996): "Agoraphobia" en *Evictions. Art and Spatial Politics*. Londres. The Mit Press, 269-328. Disponible en castellano "Agorafobia" en *Quaderns Portàtils del MACBA* [http://www.macba.es/uploads/20080311/QP\\_12\\_Deutsche.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080311/QP_12_Deutsche.pdf)

PÉREZ-OROZCO, Amaia (2014): *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid. Traficantes de Sueños. Disponible bajo licencia creative commons cc by-sa 4.0 en [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map40\\_subversion\\_feminista.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map40_subversion_feminista.pdf)

ROWAN, Jaron (2016): *Cultura libre de Estado*. Madrid. Traficantes de Sueños. Disponible bajo licencia creative commons cc by-sa 3.0 en [http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2018/05/LEM7\\_cultura-libre-de-Estado.pdf](http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2018/05/LEM7_cultura-libre-de-Estado.pdf)



# CIRCO SOCIAL

# UNA HERRAMIENTA

# DE INTERVENCIÓN

# COMUNITARIA

JOAN LÓPEZ VILLORA  
ARTISTA Y FORMADOR DE CIRCO,  
MIEMBRO FUNDADOR DEL ATENEU NOUS BARRIS





El circo social es un proceso de enseñanza-aprendizaje de técnicas circenses que tiene como finalidad la inclusión de personas en situación de riesgo social y el desarrollo de su comunidad. En una propuesta de este tipo, se consigue estimular la creatividad y promover las aptitudes sociales de los y las participantes. Pueden mejorar y desarrollar facultades relativas a la cooperación, la solidaridad, el esfuerzo, la superación, la comunicación, la autoestima y la participación a partir del aprendizaje de técnicas como el trapecio, la acrobacia, los malabares o los equilibrios, y una posible muestra final.

## UN POCO DE HISTORIA

El concepto *circo social* empieza a plantearse a partir del año 2000, sin embargo, en el Ateneu Popular de 9 barris (Barcelona) ya formaba parte de su manera de trabajar. En el año 1977, y fruto de la lucha del vecindario contra una planta asfáltica que contaminaba el barrio, se derribaron las chimeneas y su maquinaria ante la falta de actuación del Ayuntamiento, y se ocupa la nave donde se guardaban los materiales y cuartos de los trabajadores. Con ello, se quería reivindicar un espacio cultural en unos barrios originados por la especulación salvaje, donde lo único que interesaba era que los trabajadores y trabajadoras fueran a dormir y a trabajar originándose un déficit brutal de espacios verdes y equipamientos de todo tipo (centros de salud, escuelas, etc.).

Desde ese año, empezamos a desarrollar una actividad cultural que dura hasta hoy en día, consiguiendo que fuera el primer equipamiento público gestionado directamente por los vecinos y vecinas.

Una de las actividades que surgieron de forma autodidacta, fruto de la creación de un grupo de animación para anunciar las actividades por las calles de los barrios, fue el circo. Aprendimos a caminar con zancos y construimos elementos de malabares (no había tiendas).

A su vez, en los alrededores del Ateneu, había chavales con problemáticas variadas (desestructuración, drogas, problemas familiares, traslados de núcleos de chabolas, etc.) y les ofrecimos que vinieran a aprender a caminar en zancos y otras técnicas circenses. A partir de ese día, venían regularmente y empezó a cambiar la percepción del vecindario hacia ellos, y al revés.

Era una época con mucha conflictividad en la calle (la heroína, las bandas, los hurtos, etc.) y de esta manera, poco a poco y mezclándose los diferentes chavales y chavalas del barrio, se fue rompiendo esa agresividad y se fueron creando nuevos vínculos en la comunidad, no solo con el circo, sino también con otras actividades que se fueron generando en los barrios.

La idea en el Ateneu ha sido siempre que todo lo que se haga debe compartirse con la comunidad, no se tienen que quedar las cosas entre las cuatro paredes.

# LOS PILARES DEL CIRCO SOCIAL

El circo social es una forma de intervención social, resultado de una fusión innovadora entre dicha intervención y las artes circenses. Contempla el desarrollo íntegro y la inserción ciudadana de personas en situación vulnerable, principalmente jóvenes.

Al dar paso a la libertad y a la creatividad, exigiendo a la vez tenacidad, perseverancia y disciplina, el circo social permite a las personas participantes florecer, expresarse y crear, desde su situación de marginalidad, un nuevo tipo de relaciones con una sociedad que a menudo las excluye.

El circo social se ha expandido considerablemente por todo el mundo e inspira hoy numerosos proyectos dirigidos a distintos tipos de personas (jóvenes en situación de riesgo, mujeres víctimas de maltrato, reclusos, refugiados, etc.). Esta forma de intervención prioriza el crecimiento personal y social de los participantes.

Así, favorece en ellos el desarrollo de la autoestima, la adquisición de competencias sociales, la expresión artística y la inserción profesional. Les ofrece la posibilidad de expresarse y ser oídos, tomar conciencia de su propio potencial y aportar su contribución como ciudadanos del mundo. En países afectados por conflictos o tensiones, el circo social puede ser incluso un vector de aproximación y reconciliación entre comunidades rivales.

El circo social se distingue de lo que se denomina circo profesional o incluso circo recreativo en que antepone la experiencia vivida por los participantes al resultado artístico derivado de esta experiencia, y en que establece entre los participantes y la comunidad una relación que va más allá de la función estética y lúdica del circo tradicional. El circo social es un planteamiento centrado en las artes circenses y en la intervención social, que actúa como un potente agente de transformación social.

El circo social se distingue de lo que se denomina circo profesional, o incluso circo recreativo, en que antepone la experiencia vivida por las personas participantes al resultado artístico derivado de esta experiencia, y en que establece entre los participantes y la comunidad una relación que va más allá de la función estética y lúdica del circo tradicional. Es un planteamiento centrado en las artes circenses y en la intervención social, que actúa como un potente agente de transformación social. El circo social se podría resumir en 7 pilares:

- Es un espacio lúdico y seguro
- Es un lazo con la comunidad
- Es un espacio de expresión, creación, creatividad, espectáculo
- Simbiosis circo y social
- Es un proceso en el tiempo
- Se adapta al ritmo de los participantes
- Colaboración entre organizaciones e instituciones

## 1. EL ESPACIO LÚDICO Y SEGURO

El circo social ofrece un espacio lúdico, de creación, comunicación oral y aprendizaje social. Crea un lugar privilegiado donde es posible experimentar, asumir riesgos de forma segura, divertirse, desarrollar una pertenencia. Este lugar es también un espacio de seguridad física y emotiva, un espacio posible de expresión de culturas, un espacio social de reconciliación y descubrimientos.

Esta noción de espacio seguro es muy importante antes, durante y después de los talleres de circo social, y los instructores y trabajadores sociales son garantes de ello. Deben, en particular, garantizar que los participantes puedan gozar de una seguridad completa desde todos los puntos de vista (físico, psicológico, social, emotivo), y que el espacio común esté exento de discriminación, amenazas, violencia verbal, física y psicológica, acoso o intimidación.

La existencia de este espacio seguro permitirá a las personas participantes salir de su ambiente social, a veces muy duro, y experimentar, por medio de las artes circenses, dimensiones como lo irreal, lo lúdico, lo sensible y lo poético. El espacio seguro actúa no sólo como un refugio, sino también como un marco para experimentar otras posibilidades.

## 2. EL VÍNCULO CON LA COMUNIDAD

El circo social establece o restablece los vínculos y el diálogo entre las personas participantes, a menudo jóvenes, con su familia o su comunidad. A su vez, sirve de intermediario entre la comunidad y las participantes, e invita a esta a que acuda a verlos para que pueda cambiar la percepción que tiene de ellos.

## 3. LA EXPRESIÓN Y LA CREATIVIDAD

El circo social utiliza las artes circenses para que la creatividad sea el centro de su planteamiento. El circo social proporciona a las personas jóvenes las condiciones que les permiten desarrollar su creatividad, expresarse, compartir, abrir paso al imaginario, transformarse y transformar el mundo, su mundo. La creatividad permite a los participantes influir en su entorno.

## 4. LA COLABORACIÓN SOCIAL-CIRCO

La colaboración entre el campo de experiencia social y el campo de experiencia circense es el eje del planteamiento del circo social, y constituye su marca. La animación en tándem, trabajador/a social e instructor/a de circo social, es una de sus mayores riquezas, ya que permite a ambas partes combinar sus esfuerzos y conocimientos en un objetivo común. Esta colaboración no tiene en cuenta los límites de cada parte, lo que permite brindar un apoyo mutuo y crear el espacio de reflexión necesario para superar las dificultades e introducir nuevas soluciones.

## 5. LA DURACIÓN EN EL TIEMPO

Aunque los talleres de circo social pueden tener un impacto significativo a muy corto plazo, los proyectos a largo plazo son los que mejor favorecen el sentimiento de pertenencia de los participantes y de la comunidad.

## 6. UN PROCESO CENTRADO EN LAS PERSONAS PARTICIPANTES

Un planteamiento de intervención centrado en las personas participantes: esto significa que son estas personas (jóvenes u otro colectivo) las que se encuentran en el centro de este proceso. El circo social valoriza un proceso pedagógico orientado hacia lo lúdico, la dinámica de grupo, el aprendizaje progresivo y la implicación del cuerpo, del corazón y del espíritu. El circo social propone una dinámica que pretende motivar al participante a conservar o a reanudar el contacto con su capacidad lúdica. Si a la persona participante le gusta lo que hace, lo que ve, lo que experimenta en los talleres, deseará volver a ellos. La participación voluntaria es uno de los principios del circo: incitar, pero no forzar ni obligar.

El grupo es el que se autorregula, establece el ritmo para estabilizarse y encontrar el equilibrio. Con el paso del tiempo, el participante deberá estructurarse para aprender mejor, obtener mejores resultados, apoyar al grupo, trabajar en sincronización, aprender con los demás.

El desarrollo de competencias a un ritmo adaptado y progresivo es una condición fundamental para reconciliar al participante con el deseo de aprender. La experimentación de éxitos sucesivos es lo que permitirá construir la autoestima. Implicar al conjunto de los componentes del individuo (el cuerpo, el corazón y el espíritu) permitirá crear sentido y superar la simple sensación.

## 7. LAS ASOCIACIONES

Establecer asociaciones es esencial para la implementación de un proyecto de circo social. La contraparte social es la que posee el conocimiento de la cultura, de los individuos y de las estrategias para implementar y administrar las operaciones del proyecto. La otra parte de esta asociación, el circo, aporta toda la pedagogía y el conocimiento específico para lograr la fusión entre los planos artístico y social. Los proyectos con mayor impacto son los que se construyen con socios sólidos.



# CREER EN LO IMPOSIBLE LA LUNA CASA Y ARTE, ESPACIO DE COMPROMISO CON LA TRANSFORMACIÓN CULTURAL DE EL SALVADOR DE POSGUERRA

BEATRIZ ALCÁINE HERRERA  
GESTORA CULTURAL



Cuando tenía 25 años volví al país donde nací, después de un exilio que duró 10 años. Volví con una tremenda ilusión, cargada de ideas y de ganas de ya no ser extranjera. Y me di contra un gran muro. Ni llegar adolescente a la Ciudad de México, con sus 21 millones de habitantes, ni llegar a la *ciudad luz* sin hablar una palabra de francés, ni vivir en la Managua sandinista me había chocado tanto.

San Salvador me pareció una ciudad horrorosa, gris, militarizada, aburrida, agresiva, sin espacio alguno para divertirse con tranquilidad y con la cultura vuelta panfleto o taza de té de la élite. No había librerías, ni cafés, ni salas de teatro y en los cines solo pasaban lo más comercial de lo comercial.

Como mujer, todo era el doble de duro en esa sociedad machista, en ese mundo que se había masculinizado demasiado durante los 13 años de guerra civil. Estuve en *shock* y a punto de volver a salir al mundo, pero quería tratar de encajar, quería tener un país. Para apoyarme, mi mamá me había dado la casa de la familia donde pasé mi niñez. Era la casa donde habíamos montado nuestros primeros espectáculos de *varieté*, mis primas, mis hermanas y yo, siendo niñas, recitando poemas inventados y representando obras escritas por nosotras. La casa tenía un gran valor sentimental pero hacía años que no vivía en ella, estaba muy deteriorada y no lograba encontrar el dinero para repararla y poderla alquilar. Era más un peso que un alivio.

Fue una salvación entrar a trabajar haciendo traducciones de documentos desclasificados para la investigación que estaba haciendo la gran Breni Cuenca, sobre la ayuda militar que el gobierno de Estados Unidos había dado por más de una década al ejército y gobierno salvadoreño. Llegó a trabajar allí, también, Horacio Castellanos Moya, hoy uno de los escritores más reconocidos a nivel internacional y en aquel momento fue un gran apoyo y nos hicimos de tabla salvavidas el uno al otro porque no conocíamos a nadie. Estar allí me conectó con la gente más progresista y más pensante.

Me metí a estudiar comunicaciones a la UCA de los jesuitas para intentar encajar y a la vez empecé a tomar clases en el grupo de danza contemporánea dirigido por la mexicana Cardiel Amezcua, lo que me conectó con artistas comprometidos y deseosos de generar cambios.

## EL SUEÑO

Una tarde, a la hora del crepúsculo, me senté sola en unas graditas que subían al jardín de la casa que se llenaba de esa luz especial, y tuve una visión, un sueño despierta. Vi las paredes pintadas con murales de colores, vi gente riéndose, hablando; vi un piano de cola, un contrabajo y un saxofón y aun recuerdo la cara de felicidad de los músicos tocando jazz. Sonaba una música fantástica que me aceleró el corazón y supe que eso era lo que debía hacer: abrir la casa a todas las formas de creatividad, convertirla en espacio vital, en espacio para ser, para encontrarse. En ese momento surgió un compromiso con la transformación cultural de El Salvador de posguerra, así naciendo de un sueño.

Salí corriendo, volando, a contarle la visión a un gran amigo, el arquitecto y pintor Óscar Soles y aunque vi el brillo en sus ojos, me planteó mil razones de por qué era imposible. Era imposible. Y en seguida, le conté a Horacio, a quien le pareció genial pero me hizo tantas preguntas sobre cómo pensaba que podía hacerlo, que me quedé en blanco. Era imposible.

Pero el sueño se había plantado en mí y como dice Lido Pimienta, un jardín empieza con una semilla. Volví a la casa y vi el jardín frondoso y selvático. Pude ver con total claridad la necesidad de un espacio para la creación, para desarrollar una identidad, para recuperar la memoria de lo que ya se había hecho. Y como se vislumbraba ya la firma de los Acuerdos de Paz, mucha gente empezó a volver de exilios en Suecia, en México, en Canadá. Gente de teatro, de música, de fotografía, de la danza, a los que les urgía un espacio.

No eran razones simples las que nos habían mandado al exilio. La represión que se había desatado era despiadada. En 1983, a mi hermana de 15 años y a mí, de 17, nos capturaron los escuadrones de la muerte. Nos sacaron de la casa de mis abuelos, de madrugada, 11 hombres vestidos de civil, sin tener ninguna orden de captura. Estuvimos en calidad de desaparecidas 72 horas, vendadas, amarradas, golpeadas y torturadas. Se generó un escándalo mediático y mucha presión a nivel internacional. Finalmente aparecimos en el cuartel de la Policía de Hacienda, uno de los cuerpos de seguridad más feroces. Sacaron a mi hermana en libertad y, a mí, un juez militar me mandó a la sección de presas políticas de la Cárcel de Mujeres de Ilopango. Esa fue una experiencia muy intensa de solidaridad entre mujeres, de conocer la sororidad. Así que me hice consciente a puro golpe -literalmente- de la realidad que estaba viviendo el país. Me hice mujer a la fuerza. Salimos vivas de milagro. Unas 75.000 personas murieron en esos 13 años y alrededor de otras 30.000 desaparecieron y están ahora sus nombres en el muro del memorial. Tengo calidad de reaparecida. Y por eso, abrir un espacio para la alegría, para el gozo, para la creatividad, era darle vuelta a todo ese dolor y reciclar la frustración, la impotencia, la ira, el desamparo. Era un honor el comprometernos con la transformación cultural del país en ese momento de posguerra que se avecinaba, porque era la manera de revolucionar la realidad.

## LOS INGREDIENTES

Durante 6 meses se fue gestando la idea. A pesar de que le encantaba la idea a toda la gente a la que se lo comentaba, decían que era imposible. Todo era un problema: que la casa queda en un barrio clase media, no en la Zona Rosa; que la gente no está acostumbrada y tiene miedo de lugares diferentes; que no son empresarios y no tienen dinero para invertir, y no saben llevar una empresa, en fin, era imposible.

Fui convenciendo, *entuturutando* a personas sensibles y construyendo un equipo multidisciplinario de soñadores-hacedores. Fuimos adecuando con muy pocos recursos el espacio y nació La Luna Casa y Arte, *espacio abierto al tiempo, la magia y la imaginación*, en diciembre de 1991. Eso era un mes antes de que la guerrilla y el gobierno firmaran la paz en Chapultepec.



Fuimos siete socios fundadores los que apostamos todo lo que teníamos. La mayoría éramos mujeres y ese fue un punto muy importante porque era urgente inyectar energía femenina en aquel país con exceso de testosterona. Óscar Soles, pintor y arquitecto, Carmen Benítez, fotógrafa y bibliotecaria, Alvar Castillo, compositor y pianista, Gracia Rusconi, maestra de ballet y organizadora de mujeres, Carmen Elena Trigueros, pintora, Camila Sol, pintora y curadora y yo, que venía del teatro y la comunicación popular, nos unimos para echar a andar el sueño.

Entonces ya teníamos dos ingredientes fundamentales: el espacio físico y fuerza colectiva. Se creó un modelo de círculos concéntricos, porque después de estos socios venía otro círculo que fue conformado por un grupo de estudiantes de diseño gráfico que ahora son grandes artistas contemporáneos: Simón Vega, Verónica Vides, Ruben Silhy, Juan Carlos López, Osiris Reyes, Gustavo Trigueros, Cardiel Amezcua, entre otros... Y luego venía otro de amigos de La Luna que colaboraban haciendo actividades, y luego otro círculo de usuarios asiduos, y otro, y otro.

Sabíamos que el nombre que se le pusiera al proyecto era fundamental. Después de llenar papelógrafos y papelógrafos con ideas, un niño de 1 año y 8 meses -Toto Merino, hijo de la bailarina Cardiel Amezcua y del diseñador y vecino Ramón Merino- apuntaba con su dedito y decía *a duna, a duna*, y nos dio la luna, que encajaba perfectamente con lo que buscábamos. (Hoy Toto es un gran jazzista en México). El nombre representaba la energía femenina que tanto se necesitaba. La luna ha sido fuente de inspiración para todos los artistas de todos los tiempos y latitudes, ha servido para medir el tiempo, incide en todo lo que vive en la Tierra, tiene menos gravedad. Daba para jugar mucho, ese nombre mágico. Y luego, decidimos que no éramos centro sino casa y que no usaríamos cultura sino arte: Casa y Arte que pronunciado en buen salvadoreño suena casi arte. Y el *slogan* fue Espacio Abierto al Tiempo, la Magia y la Imaginación para que cupiéramos tod@s.

Así, ya teníamos tres elementos fundamentales: un espacio físico, una fuerza colectiva y un buen nombre.

Aunque no fuera la mejor opción en términos de acústica, decidimos poner el escenario en el centro y que la energía girara alrededor de las presentaciones artísticas. El bar y la cocina giraban alrededor del espectáculo. Y la idea era promover la creatividad por todos los medios, porque desarrollar la creatividad también implicaba desarrollar el sentido común que veíamos ausente pero indispensable para construir una cultura de paz.

Decidimos crear una sociedad anónima y no un proyecto financiado por la cooperación internacional porque habíamos visto que estos proyectos se deshacían en cuanto dejaban de tener inyección de dinero, o sea, siempre. Aprendimos desde cero la parte empresarial y durante los 22 años, La Luna logró ser autofinanciable. Siempre generó suficiente dinero para cubrir todos los costos de operación y equiparse, pero nunca se repartieron dividendos. Nunca le debimos dinero a nadie, ni al banco.

## MÁS LUNAS Y OTRAS HIERBAS

Porque más allá de un espacio físico, La Luna era un concepto, montamos Lunas efímeras en Ferias del Hogar, en el Teatro Nacional, en parques y una en Aarhus, Dinamarca. Tuvimos durante un año La Luna del Centro con su propia programación cultural, en un intento muy precoz de recuperar el centro de la capital. Ofrecimos también clases de piano, de yoga, de canto, de percusión, de zancos, malabares, acrobacia, maquillaje, títeres gigantes. Los Talleres de Creatividad para l@s Chiquis dieron frutos impresionantes, marcando la vida de varias de las participantes asiduas, hasta tal punto, que decidieron al crecer dedicarse al arte como profesión, y son muy buenas.

Montamos La Tienda de los Milagros en muchas versiones, con libros, discos, artesanía y objetos curiosos. Junto a Eunice Payés montamos La Luna Danzante para promover la danza y el baile, y con Carmen Elena Trigueros abrimos El Ropero de La Luna, un taller de diseño y confección de ropa alternativa.

No todo fue fácil. Durante años tuvimos que defendernos de múltiples intentos de cierre por varias alcaldías, de derecha y de izquierda. En lugar de que el gobierno reconociera el valor del trabajo, nos ahogaban con más y más impuestos. Por otro lado, como decidimos mantener el espacio libre de toda publicidad, no contábamos con el patrocinio de las marcas, que para darnos apoyo querían llenar el lugar con neones y banderines.

## EN BLANCO Y NEGRO

Empezamos a publicar programas que contaban qué queríamos, qué hacíamos, y la programación de actividades. Diseñábamos a mano, casi todo en blanco y negro. Creamos una personalidad gráfica con la que la gente se identificaba y mandábamos más de 400 programas al mes, a las casas de la gente, porque eran los 90 y no era tiempo de computadoras, ni celulares, ni fotos digitales y mucho menos de redes sociales.

Así, teníamos ya espacio físico, fuerza colectiva, un buen nombre y un estilo poderoso de comunicación.

El trabajo de comunicación fue muy amplio. Desde allí hicimos el programa televisivo *Generación en La Luna*, de debate sobre temas de la realidad nacional, con jóvenes. Hacíamos un programa de radio en una emisora comercial, una vez a la semana, *A La Luz de La Luna*. Hicimos también muchas alianzas con los medios alternativos que fueron surgiendo en ese tiempo de nuevas ideas, aunque muchos cerraron al poco tiempo. También llenábamos de contenido las secciones de cultura de los periódicos comerciales. Publicamos bajo el sello de La Luna el poemario transgresor *Injurias*, del gran Ricardo Lindo, con diseño e ilustraciones hechas por mí.

Diseñamos una cartelera para todas las edades y todos los gustos. Programamos talleres y espectáculos infantiles, danza, baile, teatro, trova, tango, metal, punk, ska, reggae, jazz, blues, folklore, malabares, circo, salsa, música clásica, étnica, poesía, breakdance, hip-hop, contacto-improvisación. Proyectábamos cine independiente, cine de culto y documentales. Organizábamos conversatorios, master classes, clínicas con músicos, talleres de escritura. Coordinábamos con las embajadas y venía gente de gran calidad a compartir con los artistas locales. La Luna fue un espacio para músicos salvadoreños que vivían fuera, como Ricky Loza, tremendo baterista promotor del jazz que vivía en Washington D.C. Estábamos abiertos a todas las propuestas creativas positivas.

## CAMBIANTE

Como la luna en el cielo, siempre estaba todo en constante transformación y movimiento, y la gente alucinaba cuando entraba y sentía y como si llegara a un lugar nuevo. Los colores de las paredes cambiaban a menudo, los muebles se movían de sitio de un día para otro o a veces en el mismo día, el espacio se usaba de distinta manera, según la actividad. Todo era muy cotidiano pero a la vez muy mágico, transformado por la pintura, por telas, redefiniendo el uso de los objetos. No era decoración lo que habíamos creado sino ambientación, y queríamos que el arte estuviera a la altura de los ojos, al alcance de la mano, en los murales, menús, objetos, dentro de los baños, en los cielos falsos, en el suelo. Esta forma lúdica aportaba en la construcción de una sociedad más abierta y juguetona.

Creíamos en el potencial creador de tod@s y buscábamos dar espacio y voz a los jóvenes principalmente, pero también a los sabios y llenos de experiencia. Queríamos cruzar las sabidurías de las generaciones.

La Luna era un proyecto con vida de día y de noche, y era un espacio seguro para las mujeres -cosa que antes no existía- y podían ir solas o llegar con sus hijos y con sus abuelitas, si querían. Queríamos entretejer a la gente, romper tanta polarización, como una manera de tirar hilos en varias direcciones a modo de ir zurciendo el tejido social, tan roto.

Hicimos mucho trabajo con niños, conversatorios, aquelarres, talleres para distintos grupos de interés. Abrimos espacio a los pueblos originarios cada vez que había oportunidad.

## MUJERES Y MOONBREAKERS

Y las mujeres tuvieron cada vez más participación, no fueron sólo espectadoras. La Luna motivó mucho la participación de las mujeres en el escenario, las motivó a sacar la fuerza de su creación y estuvieron en el escenario las escritoras, poetas, actrices de todas las edades, cantantes, artistas plásticas, políticas, bailarinas, músicas, emprendedoras, artesanas, cirqueras, cineastas.

El Salvador es un país en donde los jóvenes siempre han tenido pocas o nulas oportunidades. La juventud no tiene espacios. Los chavos están estigmatizados y esos 22 años de existencia de La Luna fueron fundamentales para que surgieran o se fortalecieran las distintas expresiones de arte callejero, de tribus urbanas, tatuajes, clown, breakdance, capoeira, tambores, hip-hop, malabares, circo, artesanía. Durante mucho tiempo, se les cedió el espacio entero a los breakdancers que solían reunirse en las calles de los barrios periféricos de la capital, para que pudieran practicar y aprender en un entorno seguro. Nacieron los Moonbreakers y hubo muchas batallas fantásticas.

## LARGA VIDA A LOS MÚSICOS

Los músicos fueron los que más se apropiaron del espacio, durante largos años. Surgieron montones de bandas y dijimos que no queríamos sólo programar covers de bandas comerciales. Les pedimos que trajeran su música, que crearan. Esto fue clave y lo veíamos como una pieza muy importante para eso de ir definiendo un poco la identidad. Muchos de estos jóvenes decidieron dedicarse de manera profesional a la música y se fueron a estudiar a distintos lugares, porque en El Salvador no hay conservatorio ni carrera de música. Para muchos, la primera escuela fue La Luna y la aman y la añoran.

En ese escenario se rompieron estigmas y se suavizó la gran división entre géneros musicales, abriendo y profesionalizando la escena y volviéndola más solidaria. Trabajamos mucho a nivel regional porque nos importaba borrar las fronteras, creíamos en la Gran Patria y así creamos eventos con artistas de toda la región, muy especialmente con Guatemala, por la cercanía. Produjimos los festivales *Borrando Frontera*, junto a Sergio Valdés Pedroni, con roqueros, poetas, dibujantes, escritores, trovadores y cineastas guatemaltecos, hombres y mujeres.

Estuvieron en el escenario Bohemia Suburbana, Viernes Verde, Radio Viejo, Fernando López, los hermanos Mejía Godoy, Adrian Goyzueta, Manuel Obregón, Juana Pavón, Mario Jaén, Rubén Pagura, Norma Helena Gadea, el Dúo Guardabarranco, Perrozompopo, entre otros, y muchos grupos de teatro y danza.

La Luna fue escenario para los músicos salvadoreños que vivían fuera Ricky, Ramsés Calderón, Tilo Paiz y que volvían con propuestas musicales refrescantes. El escenario de La Luna recibió también a grandes artistas del sur y del norte: el Quinteto Tiempo, Quilapayún, Nonpalidece, Los Pericos, Botellita de Jerez, Terrence Blanchard. Y fue visitada por famosos como Búnbury, Héroes del Silencio, Quincy Jones, Cerati, Aterciopelados, Café Tacuba o Fito Páez.

Producíamos espectáculos propios y originales como Sócrates Light, con dramaturgia de Giovanni Galeas haciendo un paralelo entre el San Salvador y la Atenas de posguerra, con música compuesta por Alvar Castillo, dirección de Roberto Salomón, actuación de Isabel Dada, Pedro Portillo, Mercedes López, Ingrid Elías y con todo el espacio de La Luna ambientado con piezas hechas reciclando láminas de imprenta y l@s meseros vestid@s de roman@s.



La Luna inició todo el movimiento de teatro de calle, dando formación y creando y las primeras batucadas para las fiestas patronales de San Salvador, por encargo de la Alcaldía Municipal, pasacalles en los pueblos del interior del país, el Free Jazz Village y muchas otras experiencias.

También fue un espacio que recibía a todos los viajeros que atravesaban el continente con sus artesanías o sus espectáculos: Circo Salapia, Diego Genè, Saperoco, El Cani.

Y los ingredientes más importantes con que trabajamos fueron el amor, lo humano, el sentido común, la casa, el cuidado, el juego, el respeto, la risa, la cuna, la autenticidad, la alegría, el sentido de igualdad.

## EL FINAL FELIZ

Con el mismo amor con que empezamos y de la misma manera en que vi la casa transformada, ensoñé que debíamos terminar. Un ciclo se cerraba. Me vi recogiendo todos esos 22 años de energía. Era el 2012, último año del calendario maya, el Baktún. Ya no se cumplía la condición *sine qua non* que era la autosostenibilidad. El gobierno de Funes nos había puesto más impuestos, el *ad valorem*, y empezamos a no poder pagar las obligaciones fiscales. También la sociedad estaba cambiando mucho con el internet y había todo un esfuerzo por trasladar la “movida” de noche hacia el Paseo del Carmen en Santa Tecla. Los artistas tenían pocas propuestas y muchas bandas volvían a hacer *covers*. Los negocios estaban siendo todos extorsionados por las maras. Muchas señales que nos hicieron ver que era momento de recoger la energía del espacio y hacer un buen cierre, sin dramas ni tragedias, sino con alegría y agradecimiento.

Era momento de saltar al vacío sin perder la confianza.

Siempre debe morir la flor para que nazca el fruto. Cerrar el espacio era el mejor aporte a la cultura que La Luna podía hacer en ese momento: generar el vacío, que la juventud experimentara lo imposible, porque les parecía que La Luna estaba allí, de hecho, sin que ellos tuvieran que poner nada de su parte. Hicimos un mes de despedidas: último día para los cantautores, último día de los poetas, de los metaleros, de los de danza, de los de la salsa, etc. Fue muy, muy emotivo y hermoso, y el ultimísimo día fue apoteósico.

## LA MEMORIA

En ese último mes, empezamos también con la idea del Lunascopio, una memoria colectiva de La Luna, con la idea de que no se perdiera toda esa energía de varias generaciones en la amnesia generalizada en que vive el país. Hay ya compilados 140 textos escritos por todo tipo de personas que estuvieron en La Luna: músicos, trabajadores, artistas, visitantes y se publicarán en un libro con Indole Editore. La idea es que seguir reuniendo los testimonios y recuerdos en un espacio

virtual. Es el trabajo de la memoria porque La Luna habla no de un lugar o de un proyecto específico, sino de una época concreta, la posguerra.

Después vendrá la preparación de otro libro que contenga el material gráfico y la memoria visual del proyecto.

## LA REENCARNACIÓN

Al mismo tiempo que se celebraba el Final Feliz empecé a trabajar con el Centro Cultural de España, colaborando en la coordinación del proyecto *Yo Decido Vivir en Paz*, una campaña de convivencia pacífica de UNFPA, con la participación de muchos músicos. La idea era aportar toda la acumulación de los años de La Luna a un espacio que sí podía desarrollar actividad cultural porque tenía la protección necesaria que da la diplomacia. Era necesario aliarse, tener esa protección para no detenerse.

Empezamos a trabajar en el diseño de La Casa Tomada -por el cuento de Cortázar-, proyecto promovido por AECID para generar un modelo de cogestión y de gestión colectiva del conocimiento. Unos 10 colectivos habitantes con espacios fijos, grupos nómadas, y visitantes. Es un proyecto que se rige por decisiones de una asamblea y que busca un modelo de autosostenibilidad en un futuro no muy lejano.

Desde La Casa Tomada se ejecutó el proyecto financiado por la Unión Europea y uno de los componentes buscaba integrar a los vecinos de la Comunidad de Las Palmas. Se desarrollaron varios componentes, entre ellos el de cine comunitario, de malabares y circo social, de arte relacional, de bisutería creativa, serigrafía, etc.

Por otro lado, como un trocito de Luna, surgió el Café de La Casa Tomada en el que se reúnen los miembros de los colectivos a comer y a trabajar, y los visitantes de fuera encuentran un espacio agradable donde conectar con La Casa. Somos mujeres que venimos de La Luna quienes lo llevamos.

Ahora cierro este ciclo que nació con un sueño que todo mundo creyó imposible, contando la historia para inspirar. Cierro con la intención de sembrar en cada un@ de ustedes la certeza de que la cultura y el amor son las fuerzas capaces de hacer una transformación positiva y profunda en la sociedad.

Pareciera que La Luna solo desapareció pero, en realidad, solo cambió de forma y vive en el quehacer de docenas de personas que fueron niñ@s en las actividades creativas y ahora aportan siendo profesionales del arte y la cultura. La energía no se muere, solo se transforma. En la casa de La Luna opera ahora una pizzería, pero es tan fuerte la vocación del espacio, que siguen presentándose grupos de música en ese mismo escenario. La Luna no desaparece, solo se transforma.

En nombre de artistas, creadores y gestores de El Salvador, les doy las gracias por tener interés en saber sobre nuestra forma de mirar y hacer, tropical y lunar. Es fantástico compartir otro aspecto de la realidad de nuestro país, que se conoce sólo por desgracias, terremotos, inundaciones, guerras, narco, corrupción, maras, impunidad, violencia y más violencia.

Espero que usted también crea en lo imposible.





# EL ARTE DE EMOCIONARSE UNA MIRADA HACIA EL SER COMUNITARIO

PROFA. DRA. ITAHISA PÉREZ-PÉREZ  
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE



*Para ser realmente grande  
hay que estar con la gente,  
no por encima de ella.*  
Montesquieu

*Si puedes cambiar una clase, puedes cambiar una comunidad. Si puedes cambiar suficientes comunidades, puedes cambiar el mundo.* Estas palabras pertenecen a la profesora estadounidense Erin Gruwell, la cual creó un método de enseñanza heterodoxo y muy educativo, fuera de lo tradicional, y que se puede ver en la película *Freedom Writers*, en castellano traducida como *Diarios de la calle o Escritores de la libertad*. Dicha película se basa en el libro de la misma autora, titulado *The Freedom Writers Diary*.

Esta película está basada en hechos reales a través de los diarios de un grupo de adolescentes de California, a partir de unos disturbios por conflictos interraciales en Los Ángeles en 1992. En este momento la maestra Gruwell decide llevarse a los estudiantes al Museo de la Tolerancia de los Ángeles para mostrarles las consecuencias del Holocausto, después de haber debatido sobre racismo a través de las caricaturas de sus estudiantes sobre negros, judíos... Aquí comienza a relacionar diferentes estrategias metodológicas y artísticas como son el discurso, el dibujo, las visitas culturales, etc.

Tras esa visita al museo, y leer el *Diario de Ana Frank*, los estudiantes, en una cena organizada por la profesora, conocen a cuatro supervivientes del holocausto. La profesora continúa leyendo los diarios para que su alumnado escriba sobre experiencias pasadas, presentes o pensamientos futuros. La sorpresa se la lleva cuando recibe los escritos de sus estudiantes y se queda fascinada por la calidad y el fondo de estos. De ahí surge la idea de publicar el libro antes mencionado.

Esta historia con la que he querido comenzar plasma una forma diferente de enseñar, en este caso a través de historias de vida, de la escritura, de la lectura y de la creatividad. Al fin y al cabo, otra forma diferente de hacer ARTE.

El arte, en todas sus facetas, es un vehículo importante para transmitir y entender las emociones. El arte - plástica, cine, danza, literatura, música y teatro- permite expresar y experimentar emociones intensas, sin saber a veces cómo, pero todo surge y se crea la magia. El arte inspira, nos emociona y potencia nuestra imaginación y creatividad. Esto ocurre cuando CONECTAMOS.

## LA CONEXIÓN DEL SER

Aparentemente somos personas diferentes y, por tanto, conectamos con hechos, circunstancias, momentos y personas también diferentes. Por ejemplo: nos emocionamos cuando nos confirman que estamos embarazadas; nos emocionamos cuando vemos por primera vez a nuestro bebé en la pantalla o cuando vemos la maravilla de la vida, una bebé de 4 meses con su bisabuelo de 93 años,

juntos, risueños, cómplices. Quizás alguien se emociona o conecta con la imagen de un grupo de madres unidas por su experiencia de la maternidad, y bebés interrelacionándose entre ellos de manera libre, natural, y cada una respondiendo a las necesidades que el bebé le demanda: el juego, la atención, la risa, la lactancia, el sueño... pero todas y todos en armonía. Pero también podemos emocionarnos con una clase, como el grupo de estudiantes que acaba de terminar su último ensayo antes de la muestra de teatro espontáneo. Nos podemos emocionar cuando nos encontramos con esa persona que provoca un cosquilleo en nuestro interior, con un encuentro familiar o con ese viaje soñado. Y, así, podemos seguir con un sinfín de situaciones emotivas y emocionantes. Esto es arte, es emoción, es conexión, es aprendizaje. Las personas somos seres emocionales y, generalmente, nos dejamos llevar por aquello que sentimos, aunque algunas personas reprimen esas emociones (por influencia cultural, por temor, experiencias vividas, malos hábitos, escasa gestión emocional, etc.) No obstante, también hay personas que a través de las artes expresan lo que sienten, e incluso lo que no son capaces de decir con palabras. De esta manera, el arte se convierte en el medio idóneo para expresar emociones y sentimientos, pero también para generar emociones en las personas que admiran las creaciones artísticas.

Las artes nos conectan con nuestro ser auténtico, y no hay mejor manera de ser que conectar con nuestro adentro. Ese es el principio fundamental para conectar desde nuestras emociones: con la familia, los/as hijos/as, estudiantes, compañeros/as, amigos/as, profesión, proyectos, etc.

Dice la profesora Gruwell en la película antes mencionada, que mis estudiantes desean ser un catalizador para el cambio. Ellos dicen: 'Yo vengo de donde tú vienes y lo logré –porque aprendí a leer, aprendí a escribir y aprendí a retar a la autoridad. Aprendí de gente como Thoreau y Emerson a como ser independiente. Si eres independiente, tú lo puedes hacer'. Ésa es una de las virtudes que mis hijos tratan de darle a la gente, que ellos también lo pueden hacer. Y, efectivamente, claro que sí, todas y cada una de las personas podemos hacer cosas, podemos aprender, podemos superarnos... pero desde la resiliencia, es decir, teniendo en cuenta nuestras circunstancias, contextos y situaciones personales, desde la aceptación de la situación y hacia el bienestar personal y, por tanto, social y comunitario.

## EDUCAR EN, DESDE Y PARA LA EMOCIÓN

Dice el Chef Roca (2018a) que la cocina es el oficio de seguir aprendiendo y nos relata que, en su caso, *al mismo tiempo que enseñaba, aprendía, porque para enseñar tienes que saber, tienes que acumular conocimiento para sentirte cómodo enseñando, y esto te obliga a seguir aprendiendo, pero, además, aprendía, y mucho, de mis alumnos, aprendemos mucho de los chicos que vienen a aprender, es una simbiosis, es un intercambio de conocimiento*. Estas palabras me sugieren un interrogante, y en la enseñanza reglada: ¿cómo lo hacemos? Pasamos horas, días, semanas, meses, años, leyendo artículos, escribiendo artículos, realizando tareas de gestión, investigando, pero ¿qué hacemos para seguir aprendiendo a convivir? ¿nos olvidamos de que estamos en una comunidad educativa? Vivimos en el hacer constante, y nos estamos olvidando del ser, ese ser auténtico, que necesita conocerse y reconocerse, que necesita emocionarse para conectar con ese ser comunitario.



En palabras de Recalcati (2016:123) el docente: *por encima de todo, sabe amar a quién está aprendiendo, lo que significa que sabe cómo amar la vid torcida, haciendo un paralelismo al carácter y personalidad de los educandos que ha de ser enderezada tal y como las vides torcidas deben ser reconducidas para un sano crecimiento* (González-Geraldo y Pérez-Pérez, 2017: 212). De ahí que la docencia debería centrarse en generar experiencias, en construir personas, en crear historias, y esto nos llevará a un lugar imaginario. Según Mario Alonso Puig cada hijo tiene un tipo de inteligencia y lo importante es que, siempre, cuando estén contigo, sientan que son inteligentes. Esto es atribuible a cada estudiante, a cada persona, porque cada una de nosotras tenemos un tipo de habilidad, de competencia, de interés, de necesidad. Lo importante es que cada persona crea y sienta que es inteligente.

González-Geraldo y Pérez-Pérez (2017) señalan que *en un mundo donde la sombra del miedo amenaza constantemente bajo el disfraz de lo distinto, hemos de redoblar los esfuerzos por comprender la belleza de la otredad, de esas vides que, puede que torcidas a nuestros ojos, saben dar un grupo tan bello como el propio. Porque si de la globalización podemos aprender algo importante para poder vivir mejor es el ser conscientes de que ya no sólo estamos juntos, sino también irremediable y afortunadamente condenados a convivir revueltos* (p. 215). Y el arte es un maravilloso y eficaz vehículo para fomentar esa convivencia saludable, enriquecedora, ya que fomenta las reacciones emocionales, el desarrollo de la imaginación y la creatividad, la capacidad de reflexión y de comunicación y, por tanto, se pueden crear espacios de ebullición cívica que nos conecten y nos emocionen. Pero es necesario que la gente esté motivada, que adquiera compromiso, que accione y sea constante para crear el hábito. Dice Herman Van de Velde<sup>1</sup> que *nadie convence a otra persona, nadie concientiza a otro sujeto, nadie motiva a la persona que no quiere motivarse...lo que podemos hacer es construir de manera conjunta las condiciones que faciliten que otras por sí mismas se convenzan, se concienticen y se motiven*. En definitiva, hace falta que la gente quiera participar y se comprometa, y en ese querer es donde nos toca trabajar para generar procesos de cambio y transformación.

## ARTE Y EMOCIÓN

Según Botta (2017), emprendedora uruguaya, *estar conectada con personas hace el camino mucho más llevadero. De eso va la vida, de conectar con otras personas, pero ¿nos han enseñado a conectar con otras personas? La conexión debe ser bidireccional y requiere tener 'ganas' de conectar*, es decir, requiere querer.

¿Qué solemos recordar de la escuela? Generalmente, recordamos aquello que es disruptivo, es decir, aquello que produce una interrupción súbita de algo, algo repentino e inesperado, positivo o negativo, pero siempre fuera de lo cotidiano. Recordamos aquello con lo que hemos conectado.

<sup>1</sup> Pedagogo belga afincado en Nicaragua, docente de la FAREM-Estelí (UNAN-Managua) y coordinador de ABACOnRed, un espacio virtual de Educación Alternativa “Aprendizaje Cooperativo sin Fronteras”.

Cuando conectamos, nos abrimos al otro, y vamos con toda nuestra mochila de vivencias, experiencias y aprendizajes. Y conectamos cuando somos auténticos, cuando somos genuinos. En los grupos (de estudiantes, de trabajo, proyectos, familia, etc.) el éxito no está en la tarea en sí, sino en la conexión que se logra entre las personas, con el objetivo de ser, de ser mejores (personas, profesionales, estudiantes, padres/madres, hijos/as, parejas...).

Les comparto un cuento:

*Swman experimenta una verdadera epifanía al escuchar la Sonata de Venteuil:*

*Primeramente, sólo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte de piano, multiforme, indivisa, plana y enchizada y bemolada por la luz de la luna.*

*Swann se va adentrando en la música. Primero, la saborea en sus aspectos materiales. Se deleita con los sonidos. Pero, en un «momento dado», lo material le empuja a querer captar su «armonía», que es algo más inmaterial y poético (García Berrio: 157-158). Swann se zambulle en la emoción que transmite la música y siente cómo se le ensancha el alma. No sabe muy bien el motivo por el que le produce ese efecto, ni qué es eso que trata de captar, pero le hace crecer como persona. La Sonata renueva sus fuerzas para vivir. No puede dar una palabra a lo que experimenta, no puede conceptualizarlo de un modo lógico, pero le hace sentir un momento de plenitud. Swann descubre en la armonía la belleza, que Baumgarten, define del siguiente modo: «como una correspondencia, es decir, un orden entre ambas partes, en sus relaciones mutuas y en su relación con el conjunto.*

*Swann queda fascinado por la armonía y trata de atrapar la sensación, pero esta va desapareciendo. La experiencia artística surge de un modo súbito y se desvanece, aunque puede, como le pasa a Swann cuando escucha la Sonata de Venteuil por segunda vez, reaparecer. La experiencia artística funciona de este modo tanto para el que percibe una obra como para el que la crea.*

Una experiencia artística y emotiva la podemos encontrar en *This Is Art*, el viaje de Gener (2017) por el mundo, por las emociones y por las diferentes disciplinas del arte, una pasión por la cultura que trata de trasladar a los espectadores. La música nos conecta a nuestro ser, nos emociona, nos transporta, al igual que nos lo provoca cualquier otro lenguaje artístico, porque cuando conectamos con el arte -en sus múltiples formas de mirarlo y sentirlo- nos podemos emocionar.

## EL POTENCIAL DE LAS ARTES EN EL DESARROLLO HUMANO

Nos hemos encorsetado en un sistema donde parece que no se ve bien pedir ayuda. Debemos ser supermanes y *superwoman*, que tenemos que saberlo todo. Somos los que tenemos el saber. Roca (2018b) nos presenta un planteamiento interesante que nos brinda la oportunidad de reflexionar. Él señala que *la formación es clave, y el aprendizaje es clave para la vida, para seguir avanzando. En una sociedad que es exigente, puedes ir tomando mucha más confianza si dedicas tiempo al aprendizaje*. Pero quizás la clave está en responder a la siguiente pregunta: ¿qué aprendizaje estamos fomentando? De los pilares que explica Delors (1996) ¿cuáles estamos desarrollando en nuestros estudiantes? ¿El saber? Claro que sí, ese lo manejamos bien, porque el docente es el que tiene la sabiduría, somos los que sabemos, pero... no basta con saber. Ah, ya lo tenemos, es importante saber conocimientos, pero también saberlos aplicar, así que nos falta el saber hacer. ¡Ahora ya podemos aplicar los conocimientos adquiridos! Por ejemplo: si yo estudio económicas, puedo gestionar mis cuentas, pero ¿puedo trabajar en un banco? Si soy médico, me puedo diagnosticar, pero ¿puedo tratar a otras personas? Si soy docente, puedo enseñarme, pero ¿puedo enseñar a otros/as? Creo que nos olvidamos a veces de un aspecto importante y es que no vivo aislada, sino que vivo con otras personas, entonces ¿qué me falta? Me falta con-vivir, y ¿de qué manera? ¿Cómo puedo convivir con el otro si yo no me conozco? ¿qué principios rigen esta convivencia? Primero me tendré que conocer yo, pero conocerme desde mi adentro, desde mi esencia, para abrirme a las demás personas e interrelacionarme.

Como comentábamos anteriormente, la docencia debería centrarse en generar experiencias que faciliten el construir personas, produciéndose así un aprendizaje madurativo e integral. Por ello, deberíamos abogar por *un modelo educativo donde el docente ame lo que enseña, porque sólo así se contagiará el deseo por el objeto del saber, ya que en realidad lo que está transmitiendo es el deseo de saber en sí mismo, no el conocimiento específico* (González-Geraldo y Pérez-Pérez, 2017: 215). Una de las herramientas que podemos utilizar para despertar ese deseo por el saber, aparte de la pasión de la persona que enseña, esa emoción que haga despertar la curiosidad del otro, son los lenguajes artísticos. Es decir, para ser personas creativas necesitamos una actitud, imaginación, curiosidad, conocimientos, habilidades de pensamiento, reflexión y crítica. Esto nos conectará con nuestro ser y provocará una serie de emociones a nivel individual y grupal. Pero es necesario que la gente quiera venir a clase, que quiera descubrir por sí misma ese deseo que se está despertando en el aula, que quiera participar, que quiera implicarse y comprometerse, y en ese querer es donde nos toca trabajar. Llega la hora de remangarnos para meternos en el barro, para trabajar en los procesos metodológicos y generar procesos de cambio.

# METODOLOGÍA PARA LA INTERVENCIÓN COMUNITARIA

Si hablamos del arte de emocionarse, como la capacidad de reconocer e identificar nuestras propias emociones, y las ajenas, y aprender a gestionarlas para relacionarnos de manera saludable con las personas, en el desarrollo comunitario es un elemento fundamental como agentes de cambio y transformación social.

Con nuestros grupos de estudiantes podemos fomentar la educación emocional, por ejemplo, a través del desarrollo de la creatividad y las artes plásticas. Tal y como trabajan en el proyecto *Reflejarte* de la Fundación Botín en el CEIP Pintor Escudero Espronceda, *partimos del convencimiento de que para conseguir el desarrollo integral de la persona no sólo es necesario ser competente a nivel de contenidos curriculares, sino que también es imprescindible conocer nuestras emociones y saber transmitirlos, así como saber entender las emociones de los demás* (Educantabria, 2013).

Otro ejemplo lo podemos encontrar en el proyecto educativo *educoEMOCIÓN* que trabaja la inteligencia emocional como fin en sí mismo, pero también como medio. Es decir, la metodología de trabajo gira entorno a las bases y los principios de la inteligencia emocional, rige los planteamientos de Recalcati sobre despertar el deseo hacia el saber, el enamorarse del conocimiento, despertar la pasión y conectar con las personas. La inteligencia emocional como metodología significa que no basta con leer un libro, no se interioriza desde la teoría, sino que hay que experimentarlo, hay que vivirlo, hay que sentirlo y hay que integrarlo. Sólo desde la coherencia entre ser, pensar y hacer, podremos conectar. Esto implica, a su vez, un proceso de toma conciencia de nuestra propia realidad.

Cuando trabajamos con grupos es necesario escuchar todas las voces, conocer las diferentes perspectivas, identificar las condiciones de trabajo, mediar ante los conflictos, adaptarnos a las circunstancias de cada momento, etc. Y en esta tarea es muy importante hacernos conscientes de nuestras emociones, aceptarlas y gestionarlas. Si comprendemos nuestras emociones podemos ver las emociones en las demás personas y eso marca la diferencia en el liderazgo.

Pero en todo este proceso metodológico, y ya lo adelantábamos en las líneas que preceden, existe un aspecto crucial para que comience el cambio, y es el compromiso. Comprometernos a algo significa que tengo que implicarme, tengo que sentirme parte, tengo que tener paciencia para el proceso, fortaleza, apertura y curiosidad para los cambios. Por ejemplo, ¿cómo hemos podido conectar en este seminario? Por el interés -a la temática, al/a profesional, al evento...-, por la motivación o curiosidad -de aprender, de conocer, compartir- y sintiéndome parte -del grupo clase, del seminario, del servicio de extensión cultural, de la universidad, del/a profesional con el que trabajo-. Lo mismo ocurre cuando trabajamos, o vivimos en comunidad.



**Receta para crear una comunidad**

- 1 kg de motivación
- 1 kg de implicación
- 2 kg de compromiso
- 2 kg de responsabilidad
- 1'5 kg de intereses comunes
- Y todo ello aderezado con un sentimiento de pertenencia.

*Consejos para el broche de oro:*

*Un chorrito de paciencia, un chorrito de fortaleza, un chorrito de apertura y curiosidad para los cambios, sin expectativas y dos cucharadas grandes de respeto.*

Fuente: elaboración propia

Todos estos ingredientes son los principios metodológicos para construir el SER COMUNITARIO, trabajando de manera horizontal, participativa y descentralizada. *No es fácil pero tampoco es difícil*, existen experiencias que han surgido e incluso han triunfado, basadas en estos principios. Hablamos de la metodología de la Animación Sociocultural aderezada con la educación emocional y el lenguaje artístico.

Y dentro de la Animación Sociocultural podemos compartir otro ejemplo, la Asociación ANRIE\_ASC. Esta asociación surge de un grupo de personas pertenecientes al Nodo España de la Red Iberoamericana de Animación Sociocultural, que en un momento determinado no se siente parte de la entidad, no tienen un nexo fuerte ni intereses comunes, y no existe un proyecto grupal. Tras un análisis interno se demandan espacios de intercambio y convivencia, de encuentros presenciales que, tras llevarlos a cabo, se comienza a aderezar con momentos de disfrute, de risas, de emociones, de complicidad. Estalla una conexión interpersonal que origina un sentimiento de pertenencia al grupo y con intereses comunes. Entre los frutos de esta entidad se encuentra: la celebración del VII Congreso Iberoamericano de Animación Sociocultural (ASC) y I Encuentro de Estudiantes de ASC con más de 750 personas inscritas provenientes de 11 países (Argentina, Brasil, Costa Rica, España, Italia, Marruecos, México, Perú, Portugal, Suiza y Uruguay); el primer monográfico de RIA España en una revista científica; el libro *La Animación Sociocultural como Acción Transformadora: participación, movimientos sociales y cambio*, nueve seminarios nacionales de trabajo interno de la entidad, entre otras acciones. Y todo esto, en sólo tres años de trabajo, de reflexión, de participación y de continuo cambio.

Desde una mirada autocrítica nos reorganizamos, nos fortalecimos y creamos espacios comunes para la complejidad del trabajo en red. Con una meta común que era la dignificación, promoción y profesionalización de la Animación Sociocultural, pero para llegar a eso teníamos que pasar por la cohesión del grupo, y aquí es donde la tarea se complejizaba. Sin duda, la implementación de tres tipos de estrategias, supusieron el punto de inflexión:

- Estrategias internas de encuentro, convivencia, conocimiento e intercambio entre las personas asociadas.
- Estrategias colaborativas de conexión y colaboración entre los nodos y socios/as.
- Estrategia de acción local, ascendente y contextualizada en el territorio.

Los espacios de convivencia ayudaron a crear esa conexión emocional, esa complicidad que nos animaba a seguir trabajando en red, desde la distancia de cada territorio y también desde el conocimiento de la realidad local por diferentes puntos geográficos de nuestro país.

*Las redes, por tanto, se erigen como una forma de organización social que permite a un grupo de personas potenciar sus recursos y contribuir a la resolución de problemas... Su lógica no es la de homogeneizar a los grupos sociales, sino la de organizar a la sociedad en su diversidad, mediante la estructuración de vínculos entre grupos con intereses y preocupaciones comunes. De alguna manera, las redes implican un desafío a la estructura piramidal, vertical, de la organización social y proponen una alternativa a esta forma de organización que pueda hacer frente a las situaciones de fragmentación y desarticulación que se vive en la actualidad.*  
(Rizo García, 2006: 1)

En definitiva, de lo que se trata es de sumar, en equipo, en comunidad, siendo nosotros mismos. Sumar desde el autoconocimiento de uno mismo, desde el reconocimiento, aceptación y gestión de nuestras emociones, y la identificación de las emociones de las otras personas. Trabajar en equipo desde la curiosidad, la imaginación y la creatividad, y el arte puede ser un magnífico vehículo para transportarnos. Como señala Albert Boadella, dramaturgo, el arte y la búsqueda de lo oculto, lo curioso, lo desconocido, lo misterioso, caminarán estrechamente acompañados.

Se trata del arte de emocionarse, y es que sólo emocionarse es un arte en sí mismo. De emocionarnos y enamorarnos del saber. Enamorarse es pura química *en el cerebro enamorado se produce un cóctel químico que consiste en un aumento de dopamina, norepinefrina y oxitocina y una disminución de la serotonina* (Hernández, 2014: 1). Todo este proceso neurocientífico,

de manera muy resumida, desencadena en que cuando se activa *la emoción, se conecta con el objeto erótico y se produce el aprendizaje. En este proceso confluyen varios factores importantes: emoción, comunicación, implicación, compromiso, respeto, empatía, disfrute, placer, etc., todos ellos valores que nos impulsan hacia el objeto erótico* (González-Geraldo y Pérez-Pérez, 2017: 216). Y el arte nos brinda la oportunidad de crear, de disfrutar, de trabajar los valores, la educación emocional y la introspección, de tal forma que conectamos no sólo con nuestro ser auténtico, sino que con el SER COMUNITARIO. En definitiva, se trata de producir el vacío para hacer posible la puesta en práctica del proceso creativo (Recalcati, 2016: 55).

*El arte solo existe si hay alguien que lo admira,  
porque en realidad la obra de arte eres tú*  
Gener, 2017

# BIBLIOGRAFÍA

BOTTA, Macarena (2017): *Emocionarse para conectar*. En TEDxDuraznoWomen. Recuperado de: <https://youtu.be/27mPHI9lhqc> (consultado el 18 de julio de 2018).

DELORS, Jacques (1996): *La educación encierra un tesoro*. Madrid: Santillana, ediciones UNESCO.

EDUCANTABRIA (2013): El CEIP Pintor Escudero Espronceda dedica el segundo trimestre a la educación emocional a través del arte. En <https://www.educantabria.es/centros/actividades-en-los-centros/39709787-el-ceip-pintor-escudero-espronceda-dedica-el-segundo-trimestre-a-la-educacion-emocional-a-traves-del-arte.html> (consultado el 18 de julio de 2018).

GENER, Ramón (2017): *Viaje por el arte de los sentimientos. Ramón Gener conduce el programa 'This Is Art', que se acerca al mundo de la cultura desde las emociones*. En [https://elpais.com/cultura/2017/12/13/television/1513180648\\_182789.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/13/television/1513180648_182789.html) (consultado el 20 de julio de 2018).

GONZÁLEZ-GERALDO, José Luis; PÉREZ-PÉREZ, Itahisa (2017): Por una erótica de la enseñanza en valores: la transmisión en el punto de mira. En *XIV Congreso Internacional de Teoría de la Educación*, 212-219. Murcia: Universidad de Murcia.

GRUWELL, Erin (2008): *Teach with Your Heart. Lessons I Learned from the freedom writers*. United States: Paperback.

GRUWELL, Erin (2007): *Diarios de la calle*. Barcelona: Elipsis Ediciones.

HERNÁNDEZ, Vanesa (2014): *Cerebro enamorado, ¿qué ocurre cuando nos enamoramos?* En <https://vhpsicologamurcia.com/2014/02/20/cerebro-enamorado-que-ocurre-cuando-nos-enamoramos/> (consultado el 23 de agosto de 2018).

PÉREZ-PÉREZ, Itahisa (2017): Creatividad y emoción en Educación Social: el aula como espacio de imaginación y valores. En *II Congreso Internacional de Expresión y Comunicación Emocional, CIECE: La expresión como base de la creatividad* pp.42-53. Sevilla: CIECE y Universidad de Sevilla.

RECALCATI, Massimo (2016): *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama.

RIZO GARCÍA, Marta (2006): *Redes. Una aproximación al concepto*. En <https://docplayer.es/10331781-Redes-una-aproximacion-al-concepto.html> (consultado el 23 de agosto de 2018).

ROCA, Joan (2018a): Aprender es el oficio más bonito del mundo. En *BBVA Aprendemos Juntos*. En <https://aprendemosjuntos.elpais.com/especial/aprender-es-el-oficio-mas-bonito-del-mundo-joan-roca/> (consultado el 23 de agosto de 2018).

ROCA, Joan (2018b): Seguir aprendiendo mantiene viva la pasión para ser creativos. En *BBVA Aprendemos Juntos*. En [https://youtu.be/tFSja\\_7enNg](https://youtu.be/tFSja_7enNg) (consultado el 23 de agosto de 2018).

SHER, Stacey; SHAMBERG, Michael; DEVITO, Danny. (productor) y LAGRAVENESE, Richard. (director) (2007): *Escritores de Libertad* (Cinta cinematográfica). Estados Unidos: Paramount Home Entertainment.

VILLAR GONZÁLEZ, Johana (2018): Emociones y Arte. Una propuesta didáctica sobre la tristeza. Trabajo Fin de Grado 2017/2018. Universidad de Cantabria.





# EL ESCALADOR DE PANORAMAS

MIGUEL ÁNGEL MORENO  
ARTISTA PLÁSTICO Y GESTOR CULTURAL





Tomaré el título de esta presentación directamente del proyecto que desde hace cuatro años llevo investigando, así pues, me puedo considerar como: *El escalador de panoramas* por lo que supone esto en sus diferentes significados. Según el diccionario de la RAE, la palabra *Panorama* se define como: *1.m. Paisaje muy dilatado que se contempla desde un punto de observación. Seguida de la segunda definición: 2.m. Aspecto de conjunto de una cuestión.* Uniendo estas dos posibilidades me gusta analizarme como un creador, que desde los conceptos más amplios del paisaje tiene la necesidad de crear cuestiones, utilizando las escalas como efecto ilusorio y generador de nuevas realidades. Así pues, comenzaré presentando mis orígenes y trabajo como creador y acabaré en los proyectos de gestión cultural. Entendiendo mi obra personal como un trabajo más introspectivo y la gestión como un complemento a mi obra, que me ha dado la posibilidad de conocer las diferentes realidades de otros creadores, desde hace más de veinte años.

Nací el trece de mayo de 1980 en El Carpio, un pequeño pueblo cordobés de apenas cinco mil habitantes, que posee una rica diversidad paisajística, ya que su término comprende campiña, sierra y vega, por el norte lo atraviesa de forma serpenteante el río Guadalquivir, y su industria se puede simplificar en varios sectores: El olivar, los cultivos propios de la campiña y la fábrica de pastas Gallo. A los diecisiete años comienzo mi formación artística en la escuela de Arte de Córdoba y en el año 1999 comienzo la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Sevilla.

Aquellos primeros veranos venían acompañados de los cursos de paisaje de Priego de Córdoba que impartía Antonio Povedano; creo que estos y otros conocimientos del inicio de la carrera, hicieron que mi interés por los nuevos discursos del paisaje fuera expandiéndose desde muy temprana edad. Precisamente, en el año 2002, tuve la oportunidad de exponer en la sala de exposiciones de la Universidad Pablo de Olavide, desde entonces tengo que decir que no había tenido la posibilidad de visitarla hasta el día de hoy, recuerdo perfectamente aquella propuesta para la semana de la cultura. Mi propuesta no sólo se limitaba a la sala de exposiciones, sino que propuse complementar con una acción relacionándome con los estudiantes que deambulaban por los corredores exteriores. Tenían pues que desplazarse por estos pasillos transportando una espina de forma cónica de unos 20 cm de altura que fabriqué unas horas antes en el mismo sitio.

El año 2002 para mí supuso un paso importante en todo esto, pues fue el año que decidí cambiar los veranos de Priego de Córdoba por una beca en la fundación Marcelino Botín de Santander en un curso del escultor valenciano Miquel Navarro, que compaginé con un taller de Daniel Canogar, en el mes de julio. Si sumamos a esto los cursos de la universidad mis primeras exposiciones en Sevilla y estos talleres y, a la llegada a mi pueblo en agosto, me indicaron desde el ayuntamiento que se convocarían unas ayudas para jóvenes que quisieran impartir talleres o cursos de verano. Aquella convocatoria vino como agua de mayo pues yo venía muy entusiasmado de todo lo que había aprendido y tuve la necesidad de compartirlo con Antonio Sánchez Gavilán, amigo del pueblo y estudiante por entonces de primero de Historia del Arte en Sevilla, nuestras idas y venidas los fines de semana en coche hablando de arte, configuraron en nosotros una especial afición por los procesos artísticos del periodo de los años sesenta, especialmente movidos por el

Land Art, nos gustaba discutir acerca de los parecidos y diferencias de los artistas que trabajaban en Inglaterra y aquellos que movían tierras y derramaban alquitrán en los Estados Unidos. Debido a este interés, y sumado a aquella energía juvenil, no tuvimos otra opción que plantear la propuesta que llamamos como *I jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano de El Carpio*.

Scarpia supuso un eje fundamental en mi carrera, pero mi trabajo personal siempre ha ido acompañado de mi perfil como gestor cultural.

De aquel intenso verano y justo en el taller de Miquel Navarro extraigo una de las imágenes que considero que fue el inicio de mi trabajo personal, pues recuerdo que tenía la necesidad de salir constantemente del taller situado en Villa Iris, para actuar en el medio natural, muchas mañanas me las pasaba en la playa del sardinero, como un niño jugando con la tierra y pensando en que hacer con aquellas piedras gigantes de musgo que empapaban las mareas día y noche; de repente planteo la posibilidad de dibujar en aquellas grandes piedras las líneas de un campo de fútbol, generando de una manera sencilla una imagen de consecuencias surrealistas.

Siempre acompaño a esta imagen el poema de famoso artista inglés Richard Long, que adopto desde entonces como si de un mantra se tratara:

Me gusta el arte simple,  
Práctico, emocional, callado y vigoroso.  
Me gusta la simplicidad de las piedras.  
Me gustan los materiales comunes,  
Lo que tenga a mano,  
Pero sobre todo las piedras,  
Me gusta la idea de que las piedras  
Son la materia de la que está hecha el mundo.  
Me gusta dar a los medios comunes  
El giro simple del arte  
Me gusta la sensibilidad sin técnica (...)

Esta necesidad de crear sin poner de manifiesto la habilidad técnica, siempre y durante mi carrera ha sido mi caballo de batalla, pues siempre he creído que las cosas más importantes están desprovistas de habilidades técnicas.

Por otro lado, el movimiento romántico ha ejercido una influencia directa en el pensamiento actual, de ahí que el paisaje y su forma de mirarlo haya perpetuado en nuestro subconsciente hasta nuestros días, si a esto sumamos la formación académica en una facultad como la de Sevilla, la pintura ha sido un eje fundamental en mi trayectoria, intentando escapar o rodearla siempre desde otras perspectivas.



Del romanticismo extraigo ideas fundamentales y generales que están al alcance de cualquier estudiante y no es otra que la relación a escala del personaje con la naturaleza, dejando este a una minúscula apariencia en las creaciones de antaño. Algo que por otro lado queda reflejado en mi mirada, me interesa la escala como ejercicio de medición en una escena, de diálogo entre el foro y la figura, los discursos que me interesan del paisaje son aquellos que cuestionan el propio género.

De ahí que en esta presentación recurra a proyectos como *Dispositivos para territorio de consumo* realizados durante mi estancia en el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza de Huesca) donde construyo la típica pajita o caña de refresco a un tamaño gigante (700 cm) y que voy instalando en diferentes paisajes, recurriendo al viaje como otra forma de aludir a los propios pintores del siglo XIX en busca de la ruina.

A menudo en mi trabajo existe un posicionamiento crítico reflexivo donde el paisaje cumple una función especial; he trabajado con problemáticas vinculadas a la especulación del territorio, la vivienda, la frontera y las estrategias de consumo que podemos ver en las lindes de las carreteras, utilizando la escultura como estrategia directa.

En muchos de mis proyectos existe un discurso relacional donde el artista se posiciona como aglutinante pero no como juez y parte de la obra, dejando al público, a los paisanos o a un colectivo la determinación de culminar la obra. Así mismo he podido realizar proyectos como el de *¿sabes que es un señuelo?* Donde genero una escultura de un *borlón gigante* que utilizará de forma comercial el propio vendedor ambulante de borlones; este vendedor lo podemos ver todos los jueves en la calle Feria de la ciudad de Sevilla y esta pieza congrega la funcionalidad artística, artesanal y por otro lado comercial. Todo esto proveniente de mi interés por el mundo de la publicidad y los factores de consumo.

En otro sentido también abordo proyectos con unos contenidos más viscerales, como los desarrollados con el proyecto *Jordán*, un trabajo comisariado por Paco Pérez Valencia (director de la Universidad emocional), pues trataba aquí de generar una obra que fuese el resultado propio de una convivencia, quedando esta integrada en una de las fuentes de los patios del palacio de Mariana Pineda. Allí se pudo ver durante los meses de verano del año 2015 una representación de Jordán, niño autista con el que tuve la suerte de vivir experiencias inolvidables. Por otro lado, aparecía encima de esa fuente otra representación de mi persona, ambas a una pequeña escala y realizadas en terracota patinada, en una situación que reflejaba la relación entre nosotros. Los dos. Nos encontrábamos frente a frente, sobre unas pequeñas balsas de madera, en una situación inestable, como dos náufragos en la constante amenaza del movimiento del agua de la propia fuente.

Para el *proyecto Z*, jornadas de arte contemporáneo en Montalbán, realicé un proyecto de señalética creativa para un sendero que nosotros mismos íbamos instalando in situ y esto mismo iba acompañado de una serie de poemas que Francisco David realizó. De alguna manera convirtiendo

la campiña cordobesa como soporte de las famosas derivas situacionistas: *El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.*

*Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas.* Teoría de la deriva. Guy Debord (1958).

En el año 2016 tuve el placer de ser seleccionado para el encuentro de arte de Genalguacil, pequeño pueblo de la serranía de Ronda (Málaga) donde y desde hace más de 30 años, se llevan realizando unos encuentros que han convertido a este minúsculo pero pintoresco pueblo, en un museo al aire libre. Este pueblo es todo un ejemplo de cultura y ciudadanía, que ha hecho de la creación su sello de identidad, pues los vecinos han ido conviviendo verano tras verano con los artistas provenientes de todas las partes del mundo.

La propuesta que presento se titula *Diez balones embarcados* tratando aquí de jugar con la propia percepción del visitante, teniendo en cuenta que el propio paisaje del pueblo en su cotidianidad ya supone una visita museográfica, pues lo que intentaba desde mi intervención es trasgredir esa propia percepción. El proyecto consistía en la creación de diez balones de fútbol realizados en cerámica que estuviesen colocados de forma estratégica en lugares comunes a los propios balones que se pierden en las noches de verano de cualquier pueblo, quedando así, algunos en los tejados, balcones o pinchados en la verja de la propia iglesia. Aquí el público no sólo hace el recorrido de localizar estos balones, sino que la ubicación definitiva de los mismos quedó en manos de los pequeños del pueblo que tras una votación popular decidieron el lugar para instalar de forma permanente aquellos diez balones.

Durante los años 2016 y 2017 tuve el placer de realizar un trabajo que estuviese vinculado al conjunto arqueológico de Medina Azahara, distando mucho de cualquier homenaje que un artista pudiera realizar hacia la ciudad califal, en los resultados de este proyecto trataría de escapar de la iconografía turística y súper explotada de los arcos o del imaginario que cualquier persona pudiera tener en su mente al nombrar este recinto.

Me interesaba de Medina Azahara entender la construcción de una ciudad de aquellas magnitudes, dimensionar por otro lado las cualidades artísticas y sensibles de quienes pensaron en la riqueza de uno de los materiales más usados en su construcción, la piedra. Por primera me detuve a leer las piedras como materia y no como forma, tuve la suerte de estar acompañado en este proceso

por la arqueóloga Ana Zamorano, una de las personas con más experiencia sobre el yacimiento. Hubo un dato que me marcó y que marcó la dirección del proyecto, por más que quisiera, en mi cabeza no dejaba de cuestionarme aquellos desplazamientos de las piedras, cómo hicieron posible construir esta ciudad. Para mí era algo inabarcable entendiendo la distancia no sólo de las distintas canteras que surtieron de piedra al recinto, sino la distancia temporal; los mecanismos de la época para transportar lozas de gran peso, me dejaban boquiabierto, conocer que vinieron de lugares como Extremox (Portugal) o Almadén de la plata (Sevilla).

Días más tarde de aquella visita me dispuse a emprender un proyecto marcado por la experiencia propia de visitar aquellas canteras junto a Ana Zamorano y Sergio Rodríguez Arjona, comisario del proyecto en la galería Carmen del Campo (Córdoba).

Aquella expedición fotográfica me hizo entender la belleza de aquellas canteras, algunas prácticamente invisibles a los ojos de cualquier persona y otras aún con una majestuosidad y exuberancia propia de las pinturas de cualquier lienzo de Gaspar Friederich. El resultado de aquel proceso derivó en una serie de fotografías y una serie de esculturas e instalaciones que se pudieron ver en la galería cordobesa a mediados del año 2016. Meses después, y combinando esto con el propio encargo que me hace la Asociación de Amigos de Medina Azahara, llevaré a cabo de una manera figurada y un tanto anormal, los desplazamientos de aquellas piedras; piedras que por un lado habían construido la ciudad y por el contrario habían formado parte del expolio más grande en la historia de la ciudad de Córdoba, dismantelar en apenas unas décadas toda una ciudad califal.

Para ello, el planteamiento que propuse a la Asociación Amigos de Medina fue la creación de un taller para la imitación de aquellas piedras, el punto final de este taller se desarrollaría con una acción donde las piedras aparecerían desde el infinito hasta llegar a la propia ciudad. El recorrido partiría del propio museo y acabaría en las ruinas. Recuerdo la imagen de aquella primavera donde desde la lejanía avanzaban las piedras andantes generando una imagen un tanto surrealista e irónica. Todos los procesos de este proyecto estuvieron ejecutados por socios, voluntarios y amantes de la arqueología que participaron desde el primer al último momento.

Terminaré el bloque que determina mi labor como creador con el proyecto *Mutis Granada*, gracias a la convocatoria que realiza el Centro José Guerrero para intervenir en el quiosco de la Plaza Bib-Rambla.

Se conoce que desde el siglo XIV la plaza Bib-Rambla ha sido un lugar dedicado al mercado, incluso existen grabados y pinturas románticas donde ya aparecen quioscos contruidos con palos y sacos que convertían este lugar en un espacio propicio para el intercambio de mercancía. Con la llegada de la revolución industrial, se colocan alrededor de la plaza unos quioscos de fundición de hierro que, unidos a las farolas centrales y la fuente, configuran la imagen que hoy día podemos tener de este entorno.

Mi propuesta surge como una reacción o denuncia de la desaparición de los últimos quioscos de flores. Esta plaza tuvo, desde mediados del siglo XX, una especial inclinación por la venta de flores, y son muchos los recuerdos de los granadinos que durante su vida han comprado flores aquí, suponiendo esta pérdida también un olvido en la memoria de las nuevas generaciones. De ahí que mi proyecto propone reconsiderar el quiosco, escenario para el arte, como un expendedor de un kit de cultivo con semillas de flores, pero no flores cualesquiera. Es aquí donde unifico la idea de las flores que ya se vendían en esta zona con la expedición realizada por Celestino Mutis en la actual Colombia, -llamada entonces Nueva Granada (Siglo XVIII)-. Es sabido y reconocido por todos, la belleza de aquellas ilustraciones, así como la propia expedición que supone la creación de una escuela de arte en mitad de la selva, teniendo como resultado, más de cinco mil ilustraciones de plantas de aquellos territorios, y miles de libros de plantas que se custodian hoy día en el Real Jardín Botánico de Madrid, de ahí que tuve la obligación de ilustrar el propio quiosco con cinco de estas ilustraciones de las propias semillas que se venderían.

Reconocido por la propia institución, el proyecto supuso una interacción real con habitantes y turistas que durante tres meses pasaron por aquella plaza, llegando a venderse más de tres mil bolas con kits de cultivo de flores en su interior.

En esta presentación he traído los proyectos que dentro de mi perspectiva personal han tenido una conexión con la ciudadanía, generando nuevos discursos y nuevas realidades con la esperanza de abrir preguntas, denunciar situaciones con las que personalmente no estoy de acuerdo y generar una nueva perspectiva plástica en torno a los diálogos de un paisaje y un paisanaje actual.

En la segunda parte de la presentación me centraré en los proyectos de gestión cultural que, aunque en apariencia puedan distar de la dinámica de un creador, en definitiva, no es más que una manera de trabajar con las herramientas y procedimientos de otros creadores, es una suma de factores que crean discursos abiertos y combinatorias de posibilidades que hacen posible que pueda disfrutar de igual manera que lo hago con mi trabajo en solitario.

Así mismo, mi perfil de gestor tiene una serie de características o componentes que siempre me acompañan y creo que con el paso del tiempo han generado una identidad propia que define mi forma de trabajar. Podría definir mi metodología en estas cuatro palabras: **Contexto, relación, educación, y comunicación.**

Estas cuatro palabras son fundamentales y creo que cada una de ellas, me aporta algo que hace los proyectos que desempeño se sustenten sobre estos cuatro pilares:

El **contexto** es principal dado que siempre mi especialidad es el arte público, conocer de primera mano la situación, el lugar, los que conviven o convivirán son tan importantes como la propia obra, los espectadores actúan como creadores y activadores propios del trabajo, sin un contexto acorde con el trabajo, y sin una cooperación horizontal la acción artística, carece de todo sentido.

Por otro lado, la **relación** supone un eje procesual importantísimo, que los resultados sean la suma de esas relaciones y por tanto, den sentido al trabajo. En el caso de la **educación** creo que puedo sentirme muy identificado, ya que desde hace veinte años he compaginado mi labor como creador con la docencia, ya sea en espacios privados o desde la enseñanza pública. Es primordial provocar la sed de conocimiento y experimentación plástico-visual en los futuros consumidores de arte. Y, para terminar, también indicar la **comunicación** como un eje al que aportó una dedicación especial, quizás provocada por mi pasión por el mundo editorial, la publicidad y el diseño.

Han sido muchas las campañas de comunicación que han destacado en los proyectos de gestión que he realizado, así mismo puedo recordar la de una propuesta de comunicación para el avión cultural Córdoba 2016. El fin era convertirlo en un contenedor cultural, siendo nuestra propuesta la de realizar una acción-instalación en uno de los edificios mas importantes de la Plaza de las Tendillas de Córdoba: suponía falsear un accidente donde un piloto quedase enganchado a su paracaídas de emergencia en una de las cornisas del edificio, creando una imagen de impacto e insólita que atrajo a curiosos y prensa que se hicieron eco de lo sucedido.

Nos trasladaremos a la Noche Blanca del Flamenco que cada mes de junio tiene uno de sus sábados dedicado a la cultura flamenca en todas sus vertientes. Me encargaron gestionar los aspectos visuales de este arte, y en mis propuestas destacaría las diferentes intervenciones murales que realizó el artista sevillano Alonso Gil, trabajando con la técnica del *stencil* los rostros de artistas como Camarón, Fosforito o Vicente Amigo. También recordar las obras de Marina Vargas con su caballo descarnado o las performances de Alex Peña, Pilar Albarracín o Kaoru Katayama. En este proyecto participé desde el año 2009 hasta el año 2012.

También en 2009, tuve la oportunidad de dirigir el programa Cosmoarte para el famoso festival de poesía Cosmopoética, realizando proyectos con artistas de la talla de Alicia Martín. En este programa se realizaron talleres con el público infantil de Córdoba con las artistas María Ortega y Paloma Montes, así como el taller de fotografía con Chema Madoz en la Fundación Antonio Gala.

En 2012, tuve la suerte de dirigir el programa *Iconos 2016* con el que Córdoba pretendía generar una serie de propuestas visuales que dieran visibilidad, no sólo de todo el proceso de candidatura de esta ciudad para ser Capital Europea de la Cultura, sino que a su vez supusiera una ayuda a la producción para creadores cordobeses. La muestra tuvo lugar en Casa Góngora y la iniciativa de situarme a mí al frente de este proyecto vino determinada por las numerosas propuestas que tenían un carácter relacional, de intervención en el espacio público y de interacción con la propia ciudadanía.

Un año más tarde emprendí uno de los proyectos mas ilusionantes y que suponía una serie de capítulos que planteaban la reconsideración del huerto de Orive, parque anexo a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, en un laboratorio abierto de arte público. Se expuso durante tres meses con las intervenciones temáticas que se trabajarían en los distintos programas,



coordinados por una pareja de artistas invitados y los beneficiarios del proyecto eran alumnos de las distintas escuelas de arte de Córdoba, así como estudiantes del ciclo de fotografía de la escuela de imagen y sonido. El requisito fundamental era el de conseguir que aquel espacio se convirtiera durante una semana en un laboratorio vivo, donde alumnos trabajaran directamente en el espacio exterior con los elementos naturales, interactuando también con los propios paseantes del parque. Los resultados fueron muy satisfactorios.

Por la misma razón que he mencionado antes, se dirigen a mí para la gestión de un proyecto social con unos objetivos educativos de primer nivel, ya que la propuesta precisamente la hace el decano de la Facultad de Ciencias de la Educación, que propone reconvertir los aseos en espacios multigénero, alterando su uso diferenciado por sexos y, de paso, proyectar toda una serie de interrogantes al usuario que sin lugar a dudas no lo dejaría impasible.

De Scarpia es difícil resumir en varias líneas 14 años de un proyecto realizado en mi pueblo y del que puedo decir que ha generado unas consecuencias sociales de un carácter interesante de analizar, de hecho existen estudios, como los que han realizado varios sociólogos, que colocan al proyecto como un ejemplo de integración, sociabilidad y progreso. Y es que sin lugar a dudas es el proyecto que me ha forjado como persona y como gestor cultural. He vivido los catorce años de mi juventud trabajando codo con codo con artistas de mi generación y con la suerte de tener como aliados a los artistas de primer nivel, creadores que dejaron una huella imborrable en el pueblo, a pesar de que las instituciones y entidades públicas se hayan empeñado en desfigurar los objetivos, siempre quedan los recuerdos.

La partida del pueblo y del proyecto Scarpia por mi parte y por parte del equipo que gestionábamos el proyecto no supuso un fracaso, sino toda una oportunidad. Tuvimos la valentía de reinventarnos desde una nueva mirada, una nueva perspectiva afrontando nuevos retos que hablarían de la propia desmaterialización del arte y de la necesidad de poner en la palestra a los creadores que desde la irreverencia plantean nuevas cuestiones sociales como: la sostenibilidad, la ruptura con la institución y, por supuesto, los ecofeminismos. Toda una batería de propuestas que se han realizado desde hace tres años que han provocado un nuevo proyecto con un carácter contestatario, con espíritu crítico, esta vez desde el no territorio, comprendiendo la necesidad de relacionarnos para crear comunidad capaz de soportar la represión de la política de las desigualdades, y fue así como nació FAR (Foro de Arte Relacional) tomando como eje los discursos de pensador francés Nicolas Bourreau y llevando estas metodologías al panorama actual.

Si a estos encuentros anuales le sumamos los programas universitarios que ya se venían realizando con Scarpia (Scarpia 365) y que ahora pasarían a ser FAR 365, tenemos de nuevo todo un ejemplo de resistencia, de supervivencia. Y es que gracias al apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso así como a CIC Batá, hemos podido desempeñar y programar hasta trece programas de formación en este sentido, tendiendo como sede el albergue Fuente Agria de Villafranca de Córdoba. Cada programa tiene como beneficiarios a alumnos de las escuelas de arte, facultad de

bellas artes o historia del arte del territorio andaluz; por otro lado se invita como profesor a un artista de prestigio que destaque en este tipo de propuesta que tienen los aspectos relacionales como eje fundamental, y es así como programa tras programa hemos realizado una serie de acciones de gran valor emocional y artístico que en breve verán la luz en una publicación que resume estos tres años de andadura.

En definitiva, sólo me queda la necesidad de proyectar esa idea de resistencia, de que nada es fácil en el camino de la creación y de la gestión, que los máximos tropiezos o contratiempos que pueda tener uno a lo largo de estos veinte años de trabajo, son incomparables con la gratitud de haber crecido emocionalmente con cada una de las personas con las que he podido tener la suerte de crear mano a mano. Por ejemplo, ver crecer a niños que han sido usuarios de programas de educación en los primeros años y que ahora son creadores de los pies a la cabeza y saber que parte de esto, ha sido por la influencia de estos proyectos.

A estas alturas, entender que el arte y la creación no son más que la suma de cosas sencillas, inútiles a veces, pero activadoras de conciencia, acciones tan sencillas como las de levantar piedras, o caminar como nos enseñara Richard Long, realizar y entender el camino como el mejor de los procesos para inmortalizar una obra y dejar en la huella de tus zapatos. El aire y el tiempo la única metodología para curarnos las heridas.

## BIBLIOGRAFÍA

Bourreaud, Nicolas (1998): *Estética relacional*. Editorial Adriana Hidalgo.

Debord, Guy (1958): *Teoría de la deriva*. Extr. Internacional Situacionista. Guía Psicogeográfica de París.

Long, Richard (1998): *Richard Long Spanis Stones*. Editorial Polígrafa

Moreno Carretero, Miguel Ángel (2015): *Paisajes indeterminados*. Editorial Diputación de Huesca.

Moreno Carretero, Miguel Ángel (2015): *Scarpia, catorce años de creación contemporánea*. Ed. Scarpia

## REFERENCIAS WEB

Diez Balones embarcados (2016):

<https://www.laopiniondemalaga.es/municipios/2016/08/16/genalguacil-pueblo-arte/870334.html>

Las flores de Bib Rambla (2016):

<https://www.ideal.es/hemerotecadegranada/201610/10/flores-rambla-20161010103311.html>

MEDINA AZAHARA. Amigos de. (2016) Proyecto Desplazamientos

<http://www.amigosdemedinaazahara.com/desplazamientos-proyecto-colaborativo-de-creacion-en-medina-azahara/>

MORENO CARRETERO, Miguel Ángel (2006-2008): Dispositivos para territorios de consumo

<http://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/territorios-de-evasion/>

MORENO CARRETERO. Miguel Ángel (2011): ¿Sabes que es un señuelo? (Intervenciones en jueves. Sevilla)

<http://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/sabes-que-es-un-senuelo/>

MORENO CARRETERO, Miguel Ángel (2017): Mutis Nueva Granada. Centro José Guerrero

<http://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/mutis-nueva-granada/>

MORENO CARRETERO. Miguel Ángel (2008-2009): Noche Blanca del Flamenco.

<http://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/noche-blanca-del-flamenco/>

MORENO CARRETERO, Miguel Ángel (2010): 16 iconos para Córdoba 2016

<http://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/16-iconos-para-cordoba-2016/>







# DANZA COMUNITARIA ARTE, SALUD Y DESARROLLO SOCIAL

PROFA. AURELIA CHILLEMI  
BAILARINA, COREÓGRAFA Y PSICÓLOGA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES DE BUENOS AIRES



La Danza Comunitaria es una propuesta artística que promueve la creación de grupos danzantes heterogéneos desde el nivel sociocultural, económico, étéreo, con o sin experiencia previa en el lenguaje del movimiento. Es su propósito acercar la danza a la comunidad, reconociendo el acceso al Arte como un derecho social, para legitimar, desde la práctica, y la investigación, el carácter transformador del Arte en general y de la Danza Comunitaria, en particular. El proyecto con que se inicia en el año 2002, *Bailarines toda la Vida, Danza comunitaria*, da lugar a una propuesta pedagógica, artística y social que actúa en la promoción de la salud y prevención de la enfermedad. *Bailarines toda la Vida*, es el primer elenco de Danza Comunitaria que se llevó a cabo en la Fábrica recuperada Grissinopoli, y actualmente en la Mutual Sentimiento. Estos espacios nos ayudan a no perder la memoria habilitando la solidaridad, la fortaleza y el amor. Compartir nuestro trabajo es una manera de socializar esta inquietud y de invitar a la realización grupal y participativa. A partir del año 2009, este proyecto se constituyó en Cátedra Abierta del Departamento de Artes del Movimiento y en el año 2010, en Línea de Investigación para el posgrado de Danza Movimiento Terapia de la UNA.

El proyecto actúa como herramienta de prevención primaria en un entorno social en el que prevalece la anestesia sensorial, el aislamiento y la sobre-exigencia. Lo comunitario implica a un conjunto de personas que tienen intereses en común y se agrupan en un tiempo y espacio determinado para la realización de sus ideales. En este caso, el móvil de la realización artística deviene de la interacción entre las personas con sus respectivas representaciones. No se trata de la sumatoria de acciones, sino de la integración en el proceso de identificar las formas naturales de organización, y las respuestas creativas que surgen, como si se estableciera una lógica grupal, una forma de agrupación en la que prevalece lo humanamente afectivo y estabilizador. Puede darse la articulación de los espacios intersubjetivos con las representaciones sociales, resultando de este entramado la sustancia constitutiva de la obra a realizar. La producción de subjetividad, tiene que ver con las acciones, los cuerpos y las intensidades que se movilizan y manifiestan en el *entre todos y con los otros*. Este fluir, permite el pasaje en la construcción identitaria del Yo, desde la autonomía que permite salirse de las estructuras cristalizadas de lo unívoco instituido, para sumergirse en nuevas dimensiones transversales y colectivas. El taller funciona como espacio de improvisación e investigación, permitiendo a sus integrantes ampliar el lenguaje de movimiento. En la alegría del hacer colectivo, la improvisación y la lógica grupal, se llega a un tipo peculiar de praxis artístico-social-terapéutica, que no se subordina a otros encuadres en relación a lo que es o no terapéutico. En esta transmisión de lo que cada cual sabe, se reciclan movimientos y memorias colectivas entre bailarines-vecinos que aportan a la producción de subjetividad.

El hecho de ser un elenco abierto a la comunidad lo transforma en *móvil*, por el permanente fluir de vecinos bailarines que llegan o se van. Esta misma característica, exigió la creación paulatina de una nueva metodología que rompió con todas las certezas de lo académico en relación al rol del coreógrafo y su implicancia en el ámbito de la salud. A lo largo de los años y desde la Línea de investigación del Posgrado en DMT, se pudo observar:

- Mejor calidad de vida de los participantes.
- Facilitación en el tránsito de las etapas vitales.
- Elaboración de situaciones de duelo individual o social.
- Posibilidad de superar limitaciones físicas y emocionales.

La creación colectiva requiere un trabajo previo de comunicación y encuentro entre las personas facilitadora de la empatía y la plasticidad psíquica. Tal como nos dicen hoy las neurociencias, el cerebro no es una materia determinada e inmóvil, sino sometida a permanentes modificaciones, en la que las experiencias van dejando huella tanto en la red neuronal, como en la posibilidad de cambio del sujeto. La creación colectiva exige la intervención del otro en mundos preexistentes que conlleva a la interacción. Cada intérprete es un sujeto activo en el devenir creativo, devenir encauzado por su propia implicancia y la del mundo de los otros que pasa a constituir el propio. Esta suerte de alienación de perderse en el otro, lleva al reconocimiento de capacidades propias y hasta el momento no tenidas en cuenta, que se revelan en ese espacio del entre constitutivo de la obra coreográfica. En el cuerpo de la obra van quedando secuencias: las huellas dejadas por la experiencia de los diferentes encuentros y sus participantes, abiertas a la contingencia del devenir. Estas secuencias que se transforman y reasocian con otras, dan lugar a nuevas producciones. La discontinuidad que implica este estar siendo, inscribe de alguna manera la disponibilidad a la propia transformación. La creación colectiva incluye la participación del otro, desde ese lugar de inicio disponible a ser intervenido de maneras a veces imprevisibles. Aun finalizada la obra, cuando la persona a cargo y el grupo pueden visualizarla como objeto de síntesis, no queda cristalizada en un sistema cerrado, sino siempre disponible a ser nuevamente intervenida por las características personales de nuevos integrantes. Esto no le quita consistencia ni le resta cualidades expresivas. Si bien es importante atravesar el caos de la creación, la obra como tal se constituye, pero puede ser intervenida a lo largo del tiempo sin perder su esencia. Para el nuevo integrante, es diferente participar del proceso creativo de una obra en creación, que incluirse al cuerpo de una obra ya realizada. Aún en la repetición se disfruta de la función liberadora de la danza por cuánto esa repetición es dinámica al ir enriqueciéndose con nuevos aportes y representaciones que despierta la memoria emotiva. Así, la obra *La Oscuridad*, dedicada a los desaparecidos durante la dictadura militar y en contra de todo tipo de violencia, fue presentada por primera vez en el año 2006 y desde entonces se sigue mostrando en diferentes talleres y encuentros artísticos. La obra es la misma en su estructura y secuencias seleccionadas, los intérpretes son otros en cada presentación. Esta coreografía es muy particular como ejemplo de lo que significa trabajar el concepto de Memoria Verdad y Justicia desde el Arte. El recuerdo conjura al olvido, se recuperan ausencias con presencias reparatorias. Se transmite conocimiento a las nuevas generaciones llevando a niños, adolescentes jóvenes y adultos a la reflexión sobre lo que se intentó silenciar durante el terrorismo de estado. Tanto el integrarse a la obra como la posibilidad de reflexión sobre la misma, abre un canal emocional de elaboración de un terrible trauma social.



La heterogeneidad del grupo, desde el nivel sociocultural, económico y étareo y por sus diferentes nacionalidades, permite establecer situaciones de soporte mutuo. Se entiende el arte como una herramienta fundamental para el desarrollo social, la promoción de la salud y la prevención de la enfermedad favoreciendo desde la danza el propósito de creación colectiva y el encuentro con los vecinos. Ofrece a la comunidad, participar de un hecho artístico, compartiendo la experiencia con aquellos profesionales, vecinos y alumnos, que quieran acercarse al mismo, proponiendo la experiencia de vida enriquecedora, que significa aprender del intercambio generacional. El elenco, de aproximadamente 70 personas, está integrado por niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores, bailarines profesionales, obreros, estudiantes de danza, profesionales de otras áreas del conocimiento, y vecinos del barrio entre 5 y 85 años de edad, que por primera vez se acercan a la danza.

Trabajar con un elenco integrado, lleva a un tema que tiene especial relación con la imagen del cuerpo. Elenco integrado es sinónimo de diversidad. Cuerpos altos, bajos, delgados, robustos, pálidos o morenos, flacos o gordos ¡Bellos! Belleza capaz de ser registrada cuando la conciencia se despoja del preconceito materialista y discriminatorio de lo bello y lo feo. Diferencia que introduce infinita variedad de matices y posibilidades. Los medios de comunicación refuerzan los valores de juventud, belleza y triunfo, valores en los que no entramos el 90% de la población ¿cómo influye en la autovaloración personal? La imagen del cuerpo, es un tema de reflexión respecto a cuál es el cuerpo de la danza. Quizá, el mejor cuerpo, sea ese disponible.

Desde la *Danza Comunitaria*, se transgrede este decreto de belleza y eficiencia, apuntalando la posibilidad de disfrutar la danza, como un derecho social sin ninguna forma de discriminación.

Llamo *Danza Comunitaria* al fenómeno grupal que desde las creaciones colectivas aportan otra mirada a la estética de la danza. Su búsqueda no es exitista. Las obras coreográficas surgen de la investigación del movimiento, del registro sensible del propio cuerpo y, fundamentalmente, de la participación grupal. La interacción creativa del grupo, conformado por la suma de intérpretes y el coreógrafo-coordinador, que promueve situaciones para la gestación colectiva, da lugar a la producción de obras con un fuerte sentido comunicacional y estético que responden a un contexto espacio-temporal y socio-cultural determinado. Llegar a la realización de una obra, significa recurrir a la capacidad de imaginar, a dar lugar al proceso de invención colectiva, atravesando el caos de las representaciones individuales, para llegar a aquellas significaciones que puedan expresar de manera coherente el establecimiento de nuevos organizadores de sentido. La Danza Comunitaria, no se propone hacer la danza, sino dejar que la danza se haga. En vez de establecer la distancia con el público se puede desarrollar en el espacio público, captando al espectador como participe directo, características que la hermanan con el Teatro Comunitario. La danza convoca a la expresión grupal, por ser el movimiento la primera manifestación expresiva del ser humano. *El movimiento no es un medio de comunicación; es comunicación en sí mismo, fuente de placer desde las primeras vivencias corporales en la construcción del yo y del conocimiento* (Ivón Bordelois 2005).



El lenguaje del movimiento está entre nosotros. En la ausencia de la palabra, el movimiento circula entre los seres humanos, y no es mudo, cuenta la historia no solo personal, sino de la especie humana. Como el movimiento circula, cuando alguien es capaz de recuperar la gracia del movimiento, la puede ir compartiendo, transmitiendo y retransmitiendo en forma de un rizoma. Multiplicidad de raíces, multiplicidad de encuentros, de un otro impulso que me lleva a descubrir mi propio impulso de movimiento. Esa dirección que tomo para que otros me sigan, ese peso que entrego para que otro me reciba, y siempre con los otros... Complejidad de lo simple. Lo simple no como peyorativo, sino en el profundo sentido de verdadero: el encuentro. En la génesis humana está el encuentro, contacto piel a piel en las aguas uterinas, contacto con el aire y con los brazos que sostienen, con otro cuerpo que abraza, contiene, entibia, contacto con el ritmo de ese corazón palpitante durante nueve meses, que ya no suena igual pero es parecido. Contacto con la voz y la palabra, contacto con la mirada y la sonrisa o el llanto fundiéndose en un beso. En la génesis humana está el encuentro.

La comunicación favorece el desarrollo creativo, permitiendo ampliar el repertorio de movimientos, porque así como se adoptan los estereotipos se puede adoptar una manera diferente de decir desde lo corporal, no como la repetición acotada, no como lo digo siempre desde los modelos preestablecidos. Tomo prestado un movimiento, como tomo prestada una palabra, como tomo prestada una idea. El movimiento prestado produce una experiencia vivencial y la experiencia nunca es prestada, es propia, desde la legitimidad que le da el registro sensible. Tomar prestados los movimientos en la improvisación grupal conduce a la construcción de un otro lenguaje de movimientos que enriquece el propio, ofreciendo nuevos matices. Este movimiento que circula es un bien común, que sostiene al individuo y le da soporte e identidad al grupo. Cada improvisación grupal es un bien común, y si tal como dice la cultura indigenista, la tierra no es del hombre, sino que el hombre pertenece a la tierra, para formar parte de este bien común, no hay que firmar escrituras ni convenios, simplemente estar, con el tácito acuerdo solidario del quehacer compartido, del encuentro. Esta dialéctica entre lo que emerge desde adentro y llega como estímulo desde afuera, desde lo que se da y lo que se recibe y se vuelve a dar reelaborado, da soporte a la noción del bien común, y a la dinámica e interminable construcción identitaria.

Ivonne Bordelois (2005) habla del cuerpo diminutivo. Ella dice: *Así como la violencia es el filo de la agresividad, la ternura es la medida protectora del amor. Muchas de las palabras que designan en español los órganos o partes del cuerpo provienen de nombres que en latín llevan un diminutivo: en nuestro lenguaje hay algo así como una conciencia maternal del cuerpo. Es como si el cuerpo fuera visto con cierta ternura o cuidado, como cuando miramos a los niños. Así, la palabra oreja significa en realidad – etimológicamente – pequeña oreja – aures + cula: aurícula, orejita. Lo mismo ocurre con ojos, que viene de oculos: pequeños huecos; a su vez, rodilla viene de rótula, pequeña rueda.*

*Pupila quiere decir originariamente pequeña muñeca. Notemos que en español se llama también a las pupilas niñas de los ojos, porque se presta atención a aquello que se ve reflejado en las pupilas, es decir, formas semejantes a muñequitas... Y así como “saber”, se relaciona con sabor, o sea con gusto, en esta sociedad que construimos, es importante llegar a “gustar” del valor de la integración social como concepto de salud e identidad cultural, cuando se puede generar sensiblemente un espacio común, un lugar de encuentro con los otros, para gestar desde el arte un patrimonio cultural: un bien común<sup>1</sup>.*

## DMT COMUNITARIA - PROMOCIÓN DE LA SALUD Y PREVENCIÓN DE LA ENFERMEDAD

La situación social actual facilita la construcción de respuestas violentas con la influencia de los medios de comunicación, que irrumpen en la vida de las personas con una gran invasión de estímulos, ponderando la exigencia para adecuarse a los modelos preestablecidos e incentivando el consumismo. Globaliza la cultura del aislamiento y el individualismo e impone un ritmo de vida en el que gradualmente se va perdiendo la disponibilidad del tiempo personal y del espacio físico y social. El nivel de constante competencia, la sobre estimulación sensorial, la exigencia de mayor producción en menor tiempo, pero en general sin contar con los recursos apropiados, lleva a la acumulación de stress, con la consecuencia negativa de *poner el dolor en el cuerpo*. Se ha naturalizado la aceptación del dolor de tal manera, que invalida en forma proporcional la capacidad de relación con el placer. Esta dialéctica entre el hombre y el mundo implica la instalación de un padecimiento estable. Esta naturalización en la aceptación del dolor, va contaminando también el mundo de los niños. Sus juegos son más sedentarios, aumentan de peso, pierden flexibilidad, se irritan con facilidad, sufren contracturas, pero viven en la ficción de los amigos virtuales. El dolor emocional cobra cuerpo social, y se va expandiendo.

Aislamiento generalizado y cuerpo cada vez más quieto es una inquietante combinación. Cuerpo que guarda el dolor en forma de contractura, enfermedad o coraza corporal. Individuos centrados en sí mismos, que poco a poco van perdiendo la mirada sensible hacia el prójimo. Frente a esta realidad, se contraponen la capacidad del registro sensorio-perceptivo personal, el desarrollo de la capacidad de observación de la realidad y la necesidad del entorno, la integración del desarrollo artístico en la comunidad, la recuperación de los aspectos lúdicos, la importancia del establecimiento de redes comunitarias, porque *el cuerpo es el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Chillemi, Aurelia: “Danza Comunitaria” en Diccionario de la Danza I.U.N.A. (en prensa)

<sup>2</sup> Le Bretón, David (2008): La sociología del cuerpo, pp. 32.

Si pensamos en el conflicto como disparador de creación, podemos pensar que desde las situaciones individuales y sociales traumáticas, a veces se encuentran nuevos dispositivos para intentar repararlas. Y entre estos dispositivos reparatorios en la búsqueda de nuevas producciones de sentido, el Arte ocupa un lugar privilegiado. En nuestro caso, desde el arte de la danza.

El Dr. Hugo G. Spinelli explica que hay que borrar la idea de que la salud tiene que ver con la medicina, ya que la salud de la gente tiene que ver con la sociedad, con las relaciones en los diferentes grupos de pertenencia, con la adquisición de conocimientos, *eso es lo que produce gente más o menos sana*.

La Asamblea de la OMS del año 1992, aprobó el compromiso de ocuparse de la prevención primaria en sus planes nacionales. Estas acciones fueron organizadas en tres áreas:

- 1- En el área biológica
- 2- En el área psicosocial
- 3- En áreas socioculturales, dentro de las cuales se inscribe este trabajo

La danza permite, que los contenidos bloqueados o energía psíquica retenida se canalicen de una manera muy diferente. En vez de enfermar, crear en forma colectiva y desde un proceso de elaboración.

Una manera de hacer prevención de la enfermedad, es ofrecer a la sociedad un espacio de registro sensible del cuerpo, establecimiento de redes de comunicación y desarrollo de la creatividad en la construcción coreográfica, donde tan importante sea el proceso como el producto, lo cual implica, hacer promoción de la salud, desde hacer esto otro, la danza. Este compromiso ciudadano en el que se da la integración del contenido artístico, vinculado con el contexto sociocultural, permite un fortalecimiento de la autoestima a partir de los procesos creativos, que permiten un valioso intercambio de experiencias y vivencias.

El proyecto actúa en la promoción de la salud y en la prevención de la enfermedad desde sus diferentes ejes:

- 1- Cuerpo. Registro sensible, educación del movimiento y reconocimiento yoico.
- 2- Desarrollo de la creatividad.
- 3- Comunicación y establecimiento de redes comunitarias.
- 4- Elaboración coreográfica.

Desde el campo de la improvisación y el encuentro con los otros, cada individuo se conecta con las propias fantasías, con lo diferente que habita en su mundo interno y emerge quizá por primera vez, y también con los sueños y los deseos. Hemos observado en estos años, cómo el trabajo artístico de creación colectiva, estimula capacidades cognitivas y enriquece el lenguaje verbal. El establecimiento de redes de comunicación de diferentes grupos etareos y la creación colectiva, actúa en la recuperación de la memoria y el fortalecimiento de la resiliencia, disfrutando el grupo, del hecho de participar de una producción estética: la coreografía. La Danza Comunitaria (DC) se aleja de los modelos hegemónicos. La transversalidad es el eje en la toma de decisiones, creación colectiva, proceso creativo y de aprendizaje. Este modelo, fomentó en el grupo una actitud de responsabilidad, respeto mutuo y colaboración. No es necesario competir por situaciones de protagonismo porque sabemos que hay algo que pasa por encima de estas miserias, que es la posibilidad de dar y recibir, de crear y recrear, de crecer desde el intercambio y el trabajo en equipo, a nivel artístico, profesional y personal desde la magia del encuentro.

## QUÉ ES UN ELENCO MÓVIL

La formación en danza refiere a la creación de coreografía monóloga y/o grupal. En DC, el elenco tiene la particularidad de ser muy numeroso, entre 30 y 50 personas con o sin asistencia regular. Esto significa que a la hora del ensayo, entre un encuentro y otro, el grupo va mutando, como así también, frente al compromiso de hacer funciones. Nuestro eje es coordinar desde la no violencia, desde la forma de transmitir el conocimiento hasta el respeto por las posibilidades de compromiso con el proyecto, corriéndonos de prejuicios invisibles respecto a quién puede hacer tal o cual secuencia, pues las sorpresas han sido muchas y variadas a lo largo del tiempo. A veces los bailarines se autoeligen para determinado rol o lo propone el grupo siempre con el aval de la coordinación. Esta dinámica da lugar a una permanente circulación de los bailarines que hacen reemplazos en diferentes momentos coreográficos. Esto implica una postura política de horizontalidad, no de anarquismo, y durante el proceso creativo nos vamos convirtiendo en creadores de democracia.

## DMT Y ELABORACIÓN COREOGRÁFICA

Danzamos por la memoria, no con la mirada congelada en el pasado, sino desde el presente continuo, para no olvidar, para poner la mirada en la capacidad reparatoria, para ser centinelas de nuestra actualidad tan perturbada. Hablamos de creación colectiva de obra. En este proceso están incluidos todos los integrantes del elenco, el músico y el o la coreógrafa. La construcción coreográfica parte de improvisaciones grupales dirigidas por la persona a cargo de la coordinación, las cuales se articulan con la elaboración de las etapas vitales por las que atraviesa el ser humano, por cuanto cada individuo se compromete como totalidad y no solo desde sus habilidades motrices. Cualquier tema abordado coreográficamente, aun los más abstractos, encuentra correlato en el mundo interno, ya sea con el imaginario social o individual. Toda pérdida o frustración implica un duelo. La vida misma es una secuencia organizada de pérdidas y recuperaciones, y la actividad artística, el proceso creativo en sí mismo, lleva a reconstruir los objetos del mundo interno.

La elaboración y la externalización de la obra cohesionan y dan identidad grupal. La obra no se cristaliza de una vez y para siempre. Dadas las características del elenco en el que se da un constante fluir de vecinos bailarines que llegan o se van, hace que la obra se mantenga viva. La represento como un ser vivo, que guarda un sistema de significaciones, guarda la memoria del grupo, profundizándose y embelleciéndose cada vez más.

En una sociedad tendiente a particularizar y fragmentar el trabajo, en la que se fomentan los aspectos nefastos y destructivos de la competencia, quedan cercenadas la entrega y la pasión. El temor al ridículo, al cuestionamiento, a la crítica, actúa como un fantasma que no deja aparecer lo bello. Lo bello, es lo verdadero, pero no siempre se puede alcanzar ese lugar. Buscar la verdad en la interioridad, o según la expresión de Heidegger, en la libertad, es comprometerse con valores esenciales, por tal motivo, nadie va a comprometer su interioridad si no está seguro de que va a ser cuidado. Dice Herbert Read: *el arte es un proceso general a través del cual el hombre alcanza la armonía entre su mundo interno y el orden social en que vive*. Desarrollar los valores de paciencia, tolerancia hacia las diferencias y solidaridad, construir esta armonía interna, estética y vincular, forma parte de nuestro quehacer.

## LA DMT COMUNITARIA

- Se desarrolla en espacio no convencional.
- Estimula las capacidades resilientes y el fortalecimiento yoico.
- Favorece la producción de subjetividad.
- Ayuda a transitar las situaciones de cambio y a elaborar los duelos.
- Entrena la capacidad de empatizar con las otras personas.
- Promueve la responsabilidad social. Autopreservación y cuidado de las otras personas.
- Tiene como objetivo la realización colectiva de obra.
- El elenco es abierto.
- Abreva de las fuentes del Teatro Comunitario y de la Expresión Corporal Danza.
- Desde la danza, abre estrategias de colaboración.
- De los tres pilares de la Expresión Corporal: cuerpo, creatividad y comunicación, hace foco sistemáticamente en la comunicación, y sumo un cuarto pilar: elaboración de obra.



- El elenco es móvil, ya que se da un permanente fluir de vecinos intérpretes.
- Se trabaja desde la horizontalidad en la toma de decisiones.
- Entrena el rol de liderazgo, descentralizando la dirección y facilitando el repaso de las coreografías en pequeños subgrupos.
- Tiene en cuenta el buen trato y la formación de valores de solidaridad y soporte mutuo.
- El contenido de las obras aborda temáticas de conflictivas sociales y Derechos Humanos.
- Permite la inmediata inclusión del nuevo vecino intérprete, al cuerpo de la obra.

Una de sus principales premisas es la inclusión social, por cuanto no hay selección previa de ninguna naturaleza. Puede acercarse el vecino del barrio (principal destinatario), quien se encontrará con la posibilidad, de integrarse a un elenco, por cuanto uno de sus objetivos es la construcción de obra. Tendrá que dar todo de sí, lo que traiga y lo que construya, para aportar a la creación colectiva. Sabe que el elenco tendrá presentaciones, y lo importante de su participación.

Habitualmente en la ronda final los nuevos integrantes suelen comentar que se sintieron como si siempre hubiesen formado parte del grupo. Existe en el mismo, una conciencia de lo comunitario, que hace que frente a la llegada de un nuevo participante, los más avezados lo busquen para compartir el trabajo y hacerlo sentir cómodo. Es algo así como una transmisión generacional (en la vida del grupo), de aquello que todos, en diferentes momentos fueron experimentando. Me sigue sorprendiendo cuando la gente agradece por haber sido bien recibida ¿acaso no tendría que ser siempre así? La situación persecutoria está socialmente naturalizada: cámaras filmadoras en las estaciones de trenes o de subterráneos, datos personales circulando por cualquier lado, cada individuo es un cliente potencial al que se le ofrecen productos y servicios y del que se conocen los datos, aunque se vive en el anonimato y la anestesia sensorial. Cuando desde la situación de clase se produce el encuentro, remite a algo perdido en el camino de la vertiginosa vida cotidiana. Así como en otros espacios se da la competencia por el mejor rendimiento y lucimiento escénico, acá se establece algo así como *el desafío de hacer sentir como en casa al extranjero*. Estos no son conceptos previamente establecidos, pero se aprenden en acto, desde el hacer, y en esto, las consignas de trabajo tienen mucho que ver.

## CONDICIONES PERSONALES PARA LA FUNCIÓN DE COORDINACIÓN

Quien esté dispuesto a hacerse cargo de un grupo de Danza Comunitaria, seguramente estará también dispuesto a asistir a su propia transformación, a dar lugar al propio proceso de plasticidad psíquica, para no quedar fijo en los procedimientos establecidos, para dejarse impresionar por los nuevos acontecimientos. *Es importante elegir las palabras y el tono adecuado de la voz* tanto para dar una consigna como para hacer una corrección. La voz da contención, las palabras despiertan emociones, las emociones imágenes... Debemos estar calmados para poder calmar, y desde ese estímulo de la relajación y el encuentro con la propia energía, facilitar el fluir, como energía de adentro hacia afuera en la improvisación y proceso de creación conjunta. Tener abierta la escucha, sin evadir la responsabilidad de la conducción. Desarrollar la tolerancia y la paciencia. Dice Fedora Aberastury: *La paciencia es energía. Es una forma de conciencia. La paciencia crea el único ritmo energético que no acelera el corazón. No tener paciencia es...una oculta manera de no poder soportar nuestros miedos profundos*<sup>3</sup>. Y es la proyección de esos miedos profundos, con la consecuente inseguridad que genera, la que a veces lleva a algunos coreógrafos a cerrar las puertas de su universo, como si el ingreso de la poética ajena fuera a contaminar la propia.

El hacer foco en la colaboración, va creando un clima particularmente placentero, que permite recuperar la naturalidad del encuentro con el otro.

## EL CONTEXTO Y LAS OBRAS

El contexto (en nuestro caso espacios no convencionales) influye en el proceso y en el producto creativo (la obra como objeto de conocimiento). A la hora de componer, muchas veces comenzamos por lo más estructural, pero cuando el quehacer se va cargando de sentido, habitualmente nos encontramos sumergidos en el tema de los Derechos Humanos o de diferentes problemáticas sociales. La creación artística permite la sublimación de la violencia, como situación social traumática, en un acto plástico creativo, lo cual facilita la elaboración y la permanencia en la memoria.

Este taller permite reconocer el valor terapéutico del proceso creativo en la construcción colectiva de obra, ya sea para transitar situaciones vitales, como en lo que atañe a la elaboración de duelos personales o sociales. En la creación entra en juego la conciencia social y la apropiación del contenido de la obra. Se puede identificar lo comunitario como un espacio en el que la interacción entre las personas posibilita la colaboración y participación en mayor o menor grado, en tareas de gestión o quehacer artístico. No hay apropiación de roles o funciones. Se van cediendo o asumiendo de acuerdo a la demanda interna. Los integrantes del grupo viven la experiencia de

<sup>3</sup> Aberastury, Fedora (1992): Escritos. Sistema consciente para la Técnica del Movimiento. Buenos Aires: Catálogos Editora.

participar como hacedores de la cultura, transformadores de la realidad, recreadores del buen trato, el miramiento y la empatía. Ante un proyecto político-social hegemónico que hace a la producción sistemática de soledades, se genera una inclusión de los cuerpos desaparecidos en un dispositivo que recupera y les devuelve el sentido de su existencia y la visibilidad sustraídas. Quienes trabajamos con y desde el Arte, no podemos evadir su carácter subversivo y transgresor, fabuloso puente hacia la producción de subjetividad y de construcción de la identidad.

*[www.bailarines-tlv.blogspot.com](http://www.bailarines-tlv.blogspot.com)*

*[cieedaurelia@gmail.com](mailto:cieedaurelia@gmail.com)*

*<http://www.rivistaplexus.eu/index.php/plexus>*

*[www.danzaterapia-esprel.it](http://www.danzaterapia-esprel.it)*

## BIBLIOGRAFÍA

Bidegain, Marcela (2007): *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XX. Atuel.

Bordelois, Ivonne (2005): *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Bleichmar, Silvia (2002): *Dolor País*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Chillemi, Aurelia (2015): *Danza Comunitaria y Desarrollo Social. Movimiento poético del encuentro*. Buenos Aires: Artes Escénicas.

Chillemi Aurelia (2017): *Ponencia Jornadas de Primavera*. Asoc. Arg. De Arteterapia.

Fernández, Ana María (2007): *Las lógicas colectivas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Le Breton, David (2009): *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Wolfberg, Elsa (Comp.) (2002): *Prevención en Salud Mental. Escenarios Actuales*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

# LA COMUNIDAD DE LAS PALABRAS: EL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CUENTO DE LOS SILOS PEDAGOGÍA Y ORALIDAD PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDADANÍA IMAGINADA

PROF. DR. ANDRÉS GONZÁLEZ NOVOA  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA





No ha pasado ni un siglo desde la imagen que define el fracaso civilizatorio occidental: la bomba de Hiroshima. Y, en esos casi setenta años, el mundo ha cambiado exponencialmente, lo que nos concentra en este ensayo ya no es la realidad cuantitativa del progreso sino el sentido cualitativo del mismo y la necesidad de tornarlo en cuantitativo.

Punto de partida: enfrentar las inteligencias del mal (Baudrillard, 2008) desde las inteligencias del bien.

Tras el holocausto y la larga lista de barbaries que engrosan el tomo de efectos colaterales del colonialismo y otras infamias derivadas de la voracidad capitalista, llegamos a los nuevos campos de exterminio denominados en neologismo como campos de refugiados. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Cómo hemos regresado al escenario abisal del horror?

El final de la Segunda Guerra Mundial supuso una oportunidad de reconstruir e incluso de inventarnos una manera diferente de estar en el mundo. Las personas que sobreviven a todas las muertes posibles intuyen que si pudieron vencer al nazismo podrán vencer al capitalismo. Entre las ruinas de la academia y tras los juicios de Jerusalén habita la sospecha de que cualquiera de nosotros podría haber participado de la solución final. Los funcionarios grises que componen el puzle de las responsabilidades insisten en su obediencia y en su inocencia (Arendt, 1990). ¿Qué pasó con el sueño ilustrado de conformar democracias sobre ciudadanías críticas y autónomas? ¿En qué momento los sistemas educativos favorecieron una cultura de masas? ¿Qué papel tuvieron o no las artes y la cultura? ¿Qué ha sucedido en los últimos años para que se estén expandiendo los patrones que permitieron que cualquier de nosotros trabajase en Auschwitz sin remordimientos o que impida, cumpliendo órdenes, la asistencia a personas a la deriva en alta mar?

La globalización. Otra palabra de goma capaz de fagocitar todas las definiciones y un grueso ingente de contenido. Otro neologismo que proviene de la palabra ecúmene y que implica que un mismo modelo civilizatorio se impone en todo lo conocido. Tras la llegada a la luna; literalmente, en el mundo entero. Ese pequeño planeta que se descubre en la inmensidad abisal (Pascal, 2016), un grano de arena del desierto que defiende su importancia al advertir que sin su existencia el universo sería menos. El mundo entero que en medio siglo afronta el renacer de los nacionalismos como trinchera que se interpone en una especie de arquitectura de laberintos fronterizos contra la interculturalidad; contra la pregunta de si podremos vivir juntos (Toureine, 2000). Un planeta que asume lo limitado de sus recursos y que intuye la ecología como la única política ineludible. Unas sociedades interconectadas que sospechan del efecto mariposa y acarician la solidaridad como la *conditio sine qua non* de la ciudadanía universal. Una especie humana envejecida y multiplicada como los panes y los peces, que mira a otros planetas suspirando por un poco más de futuro o por algo de futuro. Una humanidad a punto de convivir con el siguiente eslabón evolutivo y confirmar las profecías que hospeda el imaginario de la ciencia-ficción.

Advertía un proverbio chino sobre lo peligroso de vivir tiempos interesantes. En el terreno de la pedagogía y en el escenario de la educación nos encontramos en un cambio paradigmático que nos exige repensarlo todo, una vez más. Pasamos de la era grafoesférica a la videoesférica (Nair, 2004), lo que implica que salimos de la civilización fundada en la palabra escrita y nos adentramos en la edad de la imagen. Platón nos relata que, en el anterior tránsito comunicativo, cuando sucede la transición de la oralidad y la escritura los poderosos temen que conlleve el fin de la memoria y por ende, la destrucción de su mundo, la caída de las estructuras de poder y en definitiva, el fin civilizatorio. Es cierto, y bien lo refleja Víctor Hugo en su obra *Nuestra señora de París*, en el personaje de Frodo, como el poder eclesiástico va a controlar la palabra escrita y mantenerla alejada del pueblo como estrategia de control fundado en el miedo y en la ignorancia. No menos cierto es que la imprenta de Gutenberg permitirá el acceso de los excluidos a los salones de la memoria y de la cultura, que se abrirán las puertas para que su oralidad se torne en literatura. Y no es improbable que en los años setenta del siglo XX naciese la edad de la imagen.

La prevalencia de la imagen en la vida del siglo XXI resulta el síntoma de una sociedad del cansancio (Han, 2012). La profecía de Michael Ende en torno a los ladrones de tiempo, aquellos hombres grises que alentaban a las personas a no perder ni un segundo y a invertir sus vidas se hace tangible en un presente sin intención de futuro y sin sombra de pasado. La aceleración de nuestras vidas trae existencias aisladas y virtuales, el individualismo resulta la estrategia del neoliberalismo para tornarnos en consumidores compulsivos y productores incansables, convirtiendo la vida en el mundo en una especie de juegos del hambre donde terminamos exhaustos en el precipicio de la muerte. La imagen o el video representan ese ritmo frenético que impide alimentar un ápice de imaginación y aún menos permite el menor acto de solidaridad. Aislados o atrapados por el escenario de la hiperrealidad desarrollamos dos cualidades que caracterizan al humano actual: la indiferencia y la banalidad.

No debería extrañar la emergencia de los pensamientos del odio, del crecimiento de las fronteras y de la extensión de los discursos del miedo.

Pero volvamos la mirada a post-Hiroshima. Desde una emergente Pedagogía Social que hereda los presupuestos de Natorp que imagina una educación capaz de dotar a la ciudadanía de instrumentos contra los procesos de manipulación de masas (Ortega y Gasset, 1999).

La Pedagogía, como encuentro de amantes entre la política y la ética -entendiendo la política como cada vez que tomamos una decisión que afecta a los demás y a la ética como nuestra capacidad de imaginar los efectos de nuestros actos en la otra persona o en la comunidad-, es un saber vector que centra su vocación reflexiva en el qué debería conocer y el cómo debería comprender la realidad aquel que ha de ser convocado en el ágora de la ciudadanía (Freire, 1969).

Insertos en la sociedad video-esférica nos vemos obligados a considerar el predominio de la imagen como un desafío en lo educativo, en lo político y en lo comunitario (Moreno Moreno, 2010).

Internet y el ciberespacio no dejan de ser tecnología y lo que funda el sentido de la misma es el contenido, lo cual dota de un sentido de emergencia a la palabra, escrita y escuchada.

Pensamos palabras (Wolfe, 2000). Somos lo que recordamos.

La palabra nace para comprender y comprendernos. Ortega y Gasset incide en la etimología de este verbo y su asociación con el amor. La palabra teje los cordones de plata que nos vinculan y permiten responder en lo cotidiano y en lo político a esa pregunta sobre si podremos vivir juntos. La palabra es la memoria y también la imaginación; construye no solo el espacio, sino que instaura una narrativa que da sentido a esos tres fantasmas dickensianos: pasado, presente y futuro. Y esa narrativa somos nosotros (Ricouer, 2003). Sin palabra no somos personas.

Bien es cierto que cuando el grafo se expandió la oralidad quedó relegada a los márgenes del mundo, se exilió como cultura de los desheredados. Una memoria de desierto, pero una memoria, a fin de cuentas. Al libro le podría suceder lo mismo. Pero ni la oralidad ni la lectura dejaron de ser rituales pedagógicos para la construcción de esa ciudadanía capaz de resistir a los embates totalitarios del poder.

Pensamos palabras. Somos lo que escuchamos.

Sobre este principio, la Pedagogía Social después de la Segunda Guerra Mundial incidió en la vitalidad de llevar las artes y la cultura a todos los rincones y a los sótanos del mundo: abrir museos, teatros, conservatorios, escuelas, plazas, pasadizos... e invitar a los nadies (Galeano, 1993) a jugar con los lenguajes artísticos y aprender a expresarse para defender su derecho a existir y esgrimir su compromiso con el mundo.

La participación precisa de un sentimiento de pertenencia, y la pertenencia se siente cuando uno comparte la memoria del mundo y se siente protagonista de la misma. Eso es la cultura, no una atalaya para los semidioses o intelectuales, sino una plaza o una posada donde las personas escuchan y comparten aquello que las une y aquello que las distingue. Concilian y se nutren, entierran raíces y extienden ramas. Así lo hacen los viajeros en *Los Cuentos de Canterbury*, también en *El Decamerón*, en *Las Mil y una Noches* o en *El Castillo de los destinos cruzados*. Aprenden a participar de la vida comunitaria, participando, con la palabra.

El contenido de sus historias no entiende de fronteras, ni de idiomas, tampoco de género ni de razas, todas en su originalidad abordan lo que nos preocupa, lo que nos atemoriza, lo que nos seduce y lo que nos hace seguir viviendo a pesar de la tragedia humana (Bettelheim, 1984).

La imagen no suele dialogar, es un monólogo que recibimos sin invitación a la participación; en tanto, la palabra hablada o escrita exigen de nuestra respuesta a través de la imaginación; la imagen ama los laberintos, la palabra los zaguanes.

Pensamos palabras. Somos lo que leemos.

Así nació el Festival Internacional del Cuento de Los Silos, con la vocación de transformar un pueblo al norte del sur de una isla, en medio del océano Atlántico, en una comunidad de palabras, en una posada de cuentos, en el zaguán de la memoria.

¿Por qué el cuento? Principalmente porque es el libro herético que contiene la memoria de los excluidos de la historia; la voz de las mujeres, de los esclavos, de los analfabetos, de los campesinos, de los enfermos, de los locos, de los perdedores. Y, en sus páginas, entre la fantasía y lo imaginario habitan otras maneras de hospedarse en el mundo.

Alternativa: ir a la raíz del asunto.

Los cuentos, como las rocas frente al mar, se van puliendo con el paso del tiempo, resistiendo a perder lo importante en manos de lo urgente (Meletinski, 2001). Son como un eco del eco que repite aquello que no podemos, ni queremos, ni debemos olvidar.

De eso trata el Festival Internacional del Cuento de Los Silos, de conformar una comunidad de palabras. Esgrimir el valor pedagógico de la palabra como vínculo de pertenencia y como discurso de resistencia a la uniformización que proviene de la globalización digital y banal, hospedar a la cultura como fuente de desarrollo de una ciudadanía fundada en la imaginación.

## PALABRAS SIN FRONTERAS

La oralidad es la memoria del desierto, el compendio de historias que han sobrevivido al olvido a través de la transmisión directa entre generaciones mediante el ritual de la narración y de la escucha (Hâmpaté Ba, 1972).

Alejada o excluida de los escenarios paradigmáticos del pensamiento occidental y, actualmente tornadas en exotismo dentro de los criterios predatorios de la globalización y de su colonialismo epistemológico (Boaventura de Sousa Santos, 2013), la memoria de los habitantes de las zonas marginales (Wallerstein, 2005), es decir, la mayoría, las que no protagonizan los memes de las redes sociales ni responden a los criterios de acreditación o validación tecno-científica, suponen el poso insondable de sabidurías que podrían romper la hegemonía que articula la sospechosa complicidad del saber-poder (Foucault, 2009).

La globalización, como extensión y refinamiento de los procesos de colonización, supone una táctica de uniformización de las costumbres y de la memoria que facilita una cultura de masas y una sociedad del espectáculo (Bayly, 2010). La homogeneización de los criterios estéticos en una especie de profecía de las marcas y de los logos, la transformación de la palabra en emoticono sintetiza la tendencia actual hacia la aniquilación de las diferencias en una especie de narcisismo

de lo incompleto (Appadurai, 2007). De forma concreta esto explica la incipiente tendencia a los movimientos conservadores de corte nacionalista y, por ende, excluyente del otro más allá de las fronteras.

La estrategia de exclusión-inclusión draconiana permutada por los mercados internacionales de trabajo y los mecanismos financieros neoliberales tornan el mundo en un laberinto al que solo el dinero y el poder dan acceso a los paraísos de exclusividad, movilizándolo o inmovilizándolo a los nadies del mundo en función de las necesidades bursátiles del momento.

En respuesta al desafío que ya plantea la UNESCO de transitar de la multiculturalidad, un hecho, a la interculturalidad, un sueño, el equipo de Festival Internacional del Cuento de los Silos trazó como uno de los pilares para la configuración de una comunidad de palabras la defensa, visibilización, estudio y dignificación de la diversidad.

El proyecto que vehiculizó las energías de integración y de respeto a las singularidades plurales fue *Cuentos sin fronteras*. La esencia del mismo consiste en formar e invitar a la voz de las personas que la sociedad de las etiquetas categorizó como extranjeras de la normalidad. Aquellas personas con movilidad reducida, con un desarrollo cognitivo especial, las personas privadas de libertad, las migrantes o las víctimas de violencia protagonizarían procesos formativos en torno a la palabra y tendrían su espacio de expresión en el Festival. De esta manera nacían *Palabras Prisioneras* donde especialistas en filología, narrativa, pedagogía y artes escénicas trabajaban en torno a la oralidad, las historias de vida, la literatura y la escritura, formando a las personas privadas de libertad para que resignificasen su memoria mediante sus propias creaciones y que las narrasen fuera de la institución penitenciaria ante el público que acude cada invierno a Los Silos (Rodríguez Martín, 2018).

La diversidad se construye como un zaguán, es un espacio abierto en el que se cambian hospedaje por palabras, un escenario donde se intercambian experiencias sin los prejuicios que conforman los ismos. Las personas invitadas a actuar en el Festival son portadoras de tradiciones que posibilitan imaginar unas epistemologías transfronterizas. La construcción de unos saberes incalculables que emanan del diálogo de saberes (Morin, 1994).

Se nos quedan muchos proyectos en el tintero y los que están por imaginar. La vocación del Festival y de los cuentos debe quedar claramente reflejada; la construcción de una ciudadanía fundada en la imaginación para una comunidad de palabras, pasa por la inclusión, por la igualdad con mayúsculas, por la eliminación de las fronteras espaciales e intelectuales en defensa de un proyecto civilizatorio basado en la enriquecedora convivencia de las diferencias.



## LA MEMORIA DE LAS PIEDRAS

No se puede entender, en pleno siglo XXI, un proyecto de transformación social que no esté vertebrado por la sostenibilidad. Otra manera de estar en el mundo. Tal premisa habita en la tradición oral en innumerables relatos que describen calamidades y monstruosidades nacidas del desequilibrio que provoca la acción humana en el medioambiente (Paulme, 1976).

En la tradición oral descubrimos una constante incidencia en los modos de habitar el mundo como una necesaria ampliación del contrato social ilustrado hacia todos los seres vivos y en general, hacia el planeta. La expansión demográfica y los procesos exponenciales de urbanización han generado modos de producción en masa y formas de vida alejadas de los proyectos humanistas y ecologistas.

En este sentido el equipo organizador del Festival lleva más de veinte años trabajando sobre dos pilares que entiende responden a los principios que fundamentaron el renacer de la Pedagogía Social a mediados del siglo XX. Una primera línea ha prodigado eventos que vinculan palabra y naturaleza para favorecer la reflexión sobre el valor de la misma, de esta manera el Festival colabora con diferentes organizaciones que trabajan para la defensa de la fauna y la flora del entorno invitando al público del Festival a mirar y escuchar las voces de la naturaleza. Una segunda línea combate los procesos de alienación que induce una sociedad del espectáculo; contra la cultura de masas el Festival incide en la creación de eventos íntimos, cercanos, para un número reducido de asistentes, que entienda la oralidad como una conversación. Y para ello precisa romper con el teatro a la italiana y buscar espacios acogedores como los zaguanes, los tresillos, los patios... El pueblo de Los Silos es un escenario donde las piedras cuentan historias tan antiguas como el volcán que las vio nacer.

Los fundamentos de la Pedagogía Social provienen de la necesidad de democratizar la cultura y de favorecer una cultura democrática. En medio de ambos procesos se encuentra la necesidad de ocupar lo público; de dotar a lo público de su sentido comunitario, alejarlo del sospechoso vínculo con las instituciones y acercarlo al pueblo (Benito Olalla, 2015). Se trata de activar la vida en lo rural apropiadamente, ofreciendo alternativas a las propuestas urbanas fundadas en la masificación y en el individualismo (García Linera, 2015). Afirmábamos que la participación proviene del sentimiento de pertenencia y ahora añadimos que la pertenencia proviene a su vez de la oportunidad de compartir experiencias comunes en espacios comunitarios. La recuperación de las plazas, los callejones y del patrimonio histórico para el encuentro entre vecinos y junto a las cincuenta mil personas que visitan Los Silos durante el Festival, convierte un espacio desolado en un ágora donde lo personal es político.

Aquellos lugares donde las infancias juegan en libertad parece que nos obligan a comportarnos mejor, la presencia de personas en los lugares comunes supone un refuerzo ético, igualmente que los lugares abandonados parecen una invitación a la barbarie (Tonuchi, 2015). El espacio

condiciona las maneras de hacer. Y durante una semana, en Los Silos, la sensación de seguridad no viene generada únicamente por las fuerzas del orden, son las personas junto a las personas las que encarnan una ciudadanía vigilante.

## LA ESCUELA ENCUENTADA

La primera escuela nació bajo un baobab con una persona anciana narrando un cuento a su comunidad (Frobenius, 2012). O tal vez fue en una caverna con el apoyo del primer Power Point de la historia: la pintura rupestre. De cualquier manera, el primer currículo y el actual en miles de pueblos al margen de los sistemas educativos oficiales, es conformado por la tradición oral como sustrato de todas las experiencias y reflexiones que, atravesando el tiempo y el espacio, conforman el compendio de evidencias de la supervivencia y de las buenas prácticas que han traído a sus portadores hasta el presente.

La actualidad educativa viene marcada por la agenda tecnológica y por una creciente fe en lo mesológico. Nos preguntamos sin embargo ¿es capaz la tecnología de tornar un mal magisterio en bueno? Ahí lo dejamos.

La palabra innovación es otra palabra de goma que parece ser un canto de sirena hacia algún punto de fuga llamado futuro. La innovación, si nos remitimos a lo etimológico y a lo insinuado por el pensamiento pedagógico tiene que ver con aplicar lo aprendido del pasado, de forma original, a las nuevas situaciones o desafíos del presente, con intención de proyectar o imaginar un futuro deseable. Esto ya lo afirmaba Aristóteles cuando consideraba fundamental para el acto creativo el imitativo.

El Festival vehiculiza tres líneas de cooperación con las escuelas de Tenerife que defienden la palabra y la comunicación en la educación. *Experiencias Lectoras* en el encuentro del magisterio en torno a proyectos de fomento de la lectura y la escritura. A lo largo del curso se seleccionan las iniciativas destacadas y se las convoca para conectarlas entre sí. Existe un convencimiento que se enfrenta a los criterios y a las intenciones de los informes trasnacionales sobre la educación, los cuales se fundan en criterios empresariales como el rendimiento y la eficacia, desde la visibilización de las buenas prácticas en las escuelas. El objeto es conectar las diferentes propuestas y ofrecer a las diferentes comunidades educativas la oportunidad de aprender entre ellas, de reforzar sus proyectos y de enriquecerlos. También dignificarlos a través de un premio de excelencia educativa que visibilice los méritos del magisterio en estos tiempos de sospecha y menoscabo de lo público.

La segunda línea de trabajo son las *Visitas Escolares*. El Festival acoge en cada edición a cinco mil escolares que visitan Los Silos y disfrutan de una ruta impregnada de actividades desarrolladas por expertos en animación lectora y el alumnado de prácticas de Magisterio, junto a profesionales de la narración y expertos en literatura infantil y juvenil. El pueblo sonríe, se anega de infancias

que juegan con las palabras, que escuchan historias de cualquier rincón del mundo, que se acercan a los libros como a un juguete.

La tercera línea incide en la inventiva y en la expresión. El personal del Festival coopera con las escuelas en procesos de creación literaria, desde el diseño de materiales didácticos para la construcción de cuentos y, en el desarrollo de habilidades de comunicación, mediante talleres de narración para que el alumnado participe dentro del Festival en el *Maratón de Cuentos*. Se incide en dotar al alumnado de herramientas y de experiencia en la expresión de ideas y de emociones y desarrollar el autoconcepto como seres comunicantes. En tiempos donde el ocio se decanta por el consumismo o por lo competitivo, en una era donde reinan los centros comerciales y los campos de fútbol, reunir a familias en torno a la sencillez de la palabra de las nuevas generaciones invita a soñar con otra manera no solo de estar en el mundo, sino de disfrutarlo. En este sentido, el Festival fomenta alternativas de ocio fundadas en la cultura que se enfrentan decididamente al consumismo y al ocio manufacturado.

## LA TECNOLOGÍA EDUCATIVA DEL SIGLO XXI: EL LIBRO

Inmersos en la sociedad video-esférica, la defensa del libro suena anticuada. Sin embargo, la lectura resulta una manera profunda de desarrollar el pensamiento crítico y autónomo. Leyendo comprendemos el significado de las palabras y de esta manera aprendemos a usarlas apropiadamente. Esto incide en una comunicación eficaz y poética. La ética sin la estética pierde encanto, las formas importan y el continente es tan importante como el contenido. Si consideramos que pensamos palabras y que pensamos desde lo que recordamos, encontramos en los libros fuentes inagotables desde donde despertar la curiosidad.

Para que los libros vuelvan a las manos de las infancias, urge reflexionar y plantear la lectura como un placer. Leer no puede ser un castigo. Al contrario, frente a la posición pasiva y cómoda a la que los medios didácticos audiovisuales inducen, la lectura resulta la tecnología interactiva por excelencia. La lectura juega con lo no dado, sugiere o evoca, invita al lector a imaginar lo no dicho, lo no visto, lo no escuchado, lo no saboreado, lo no olfateado. El valor abstracto de la palabra ama la imaginación del lector, le ofrece sin límites la capacidad de vivir lo leído de forma inédita y no una sino todas las veces que desee.

No vamos a negar las posibilidades de la gamificación y de los recursos online, pero lo video-esférico no puede resultar el único recurso didáctico ni la única fuente para la construcción de la ciudadanía. La lectura es costosa, nos educa en el valor del esfuerzo y nos enseña lo difícil que es aprender. Posee un tempo sosegado, que desacelera el mundo (Mirta Colangelo) y como la tortuga Casiopea de Momo, yendo más despacio nos lleva más lejos. La lectura es un ritual que recupera el valor de la intimidad y desde la misma fortalece el sentimiento de pertenencia. Nos acerca al sentir de lo que vivieron otras personas en otros tiempos y en otros lugares y nos invita a descubrir que hasta nuestros miedos son universales.

El corazón del Festival sería la palabra, pero la piel es el libro. Por eso la Feria del Libro supone el esqueleto que vertebra esta comunidad de palabras. No tiene un sentido estrictamente comercial, ahonda en lo educativo, en la selección especializada de buenas publicaciones, en la defensa de editoriales artesanales, en la selección de contenidos fundados en la calidad literaria y en la difusión de valores democráticos, en la invitación a autoridades de la escritura y de la ilustración, a especialistas en literatura infantil y juvenil que no solo participan en la Feria del Libro sino que imparten formación especializada para los profesionales de la educación y de la animación lectora.

En convenio con la universidad, el Festival ofrece formación especializada en torno al libro, la lectura y la escritura en tres ámbitos. En cooperación con la Facultad de Educación acoge al alumnado en prácticas de la Mención en Animación Lectora que participa en las Visitas Escolares, en los Talleres Educativos y en diversas actividades vinculadas con la narración. En la Universidad de Invierno, el Festival desarrolla cursos de extensión universitaria para especialistas en educación, narración y fomento a la lectura con especialistas internacionales en los diferentes ámbitos que abordan la oralidad y la literatura. Finalmente, junto al Aula Cultural de Narración Oral, el Festival desarrolla la labor de formar a profesionales en el rescate de la tradición oral para conformar un observatorio de la palabra en la isla de Tenerife que proteja y divulgue el patrimonio cultural de la isla.

Todos los esfuerzos para revitalizar y defender el libro como obra de arte y a la lectura como placer. Reivindicar la utilidad de lo inútil (Ordine, 2013), evocar aquella escena londinense en la cual los huérfanos de Dickens que han sobrevivido al frío y al hambre se arremolinan en torno a las palabras que les regala un joven librero que les recita el capítulo, vete tú a saber, de *Oliver Twist*. Es cierto que no tenían menos hambre ni sentían menos frío, pero albergaban esperanza. De igual manera que la palabra resistió al grafo y a día de hoy resulta el motor del Festival, el grafo debe resistir al vídeo. No son excluyentes, son necesarios.

La velocidad que exige internet o los nuevos medios de producción, la velocidad con la que opera la inteligencia artificial o con la que manipulan la realidad los robots, la velocidad de las autopistas y de las armas nucleares precisan el sosiego del libro (González Novoa, Quintero León, & Pais Álvarez, 2016). Una tecnología sostenible para el siglo XXI que no necesita cargador ni enchufe.

## LA POLÍTICA DE LOS CUENTOS

El vínculo entre el arte y la política suspira con la construcción de una ciudadanía que defienda lo común frente a lo particular. Los griegos hacían una clara diferencia entre el político, aquella persona que primaba lo comunitario a lo privado frente a la otra persona que anteponía lo personal a lo público; a esta persona la llamaban idiota.

El Festival propone como pretexto el arte, precisamente el cuento y fundamentalmente la palabra, el texto es la transformación de Los Silos en una comunidad. Seducir al pueblo a participar en su propia transformación.

Cada año los vecinos son invitados a decorar con materiales reciclados cada callejón, plaza o fachada, también participan las escuelas y las instituciones públicas.

El pueblo se forma dentro del Festival en materia escénica para protagonizar las producciones propias que priman el valor social del arte frente al artístico. El fundamento sigue siendo el de generar el sentimiento de pertenencia que invita a la participación. No existe persona que no tenga una historia que contar, no existe persona que no pueda contar una historia. La democracia de los cuentos.

Dentro del compromiso político del Festival y vinculado a las producciones propias, destacan los criterios de disenso que se imprimen a las mismas como discursos artísticos críticos con la sociedad del siglo XXI.

Desde la defensa de la diversidad mediante trabajos de fusión que visibilizan las otras culturas hasta la propuesta del erotismo como alternativa a la pornografía y a los procesos de cosificación de la persona, profundizando en la desigualdad de género y en las estructuras fundadas en la dominación a través del saber-poder. O el terror entendido como un lenguaje crítico que aborda el nacimiento de las pesadillas o los monstruos como el resultado de actos humanos perpetuados y legitimados desde lo políticamente correcto.

El objeto de las producciones propias es la de favorecer reflexiones en torno a cómo habitar el mundo de otra manera, no tanto en base a una buena vida como en una vida buena (Giraldo, 2014), no como anfitriones sino como huéspedes.

La democracia, socavada por el neoliberalismo y por el despertar del neoconservadurismo precisa de una ciudadanía fundada en la responsabilidad intersubjetiva, vigilante en la defensa de lo comunitario y portadora de los valores que impregnan los cuentos.

Y esta pasión paciente que resiste a los embates de la tecnocracia neoliberal no se conforma con habitar en este paraíso al norte del sur, genera desde su naturaleza internacional, una red de cordones de palabras que lo conectan con el mundo en una telaraña de cuentos, extendiendo las complicidades en torno a la necesidad de transformar lo cualitativo en cuantitativo, en aquello que Appadurai denominó *la globalización de las bases*.

Los protagonistas de los cuentos, como espejo epistemológico del Festival, salen de su esfera de confort o de sometimiento cuando toman conciencia de la ausencia de lo necesario para ser felices, afrontan toda suerte de dificultades desde el esfuerzo y la cooperación con los auxiliares

mágicos (Propp, 2011), que resultan las otras personas y, mediante la vinculación educativa entre generaciones, logran restablecer el equilibrio, asumiendo la situación como temporal, entendiendo que los conflictos son inherentes al ser humano y que por los Silos de los Silos, precisamos estar alerta y seguir nombrando esas palabras que tanto irritan a las inteligencias del mal y que nos siguen invitando a soñar con lo imposible. De lo posible ya se ha escrito demasiado.

Y colorín colorado, este cuento sigue soñando.



# BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (2007): *El rechazo de las minorías*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Arendt, H. (1990): *Nazismo y responsabilidad colectiva*. Claves en Razón Práctica 95.
- Baudrillard, J. (2008): *La inteligencia del mal. El pacto de la Lucidez*. Madrid: Amorrortu.
- Bayly, C. A. (2010): *El nacimiento del mundo moderno*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Benito Olalla, P. (2015): *Baruch Espinoza: Una nueva ética para la liberación humana*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bettelheim, B. (1984): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.
- De Sousa Santos, Boaventura (2013): *Revueltas de indignación y otras conversas*. Bolivia: Stigma.
- Ferrer, F. (1998): *Educación y Sociedad: Una nueva visión para el Siglo XXI*. Revista Española de Educación Comparada, pp. 11-34.
- Foucault, M. (2009): *Arqueología del Saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Freire, P. (1969): *Naturaleza Política de la Educación*. Sao Paulo: Siglo XXI.
- Frobenius, L. (2012): *El Decamerón Negro*. La Coruña: El Viento.
- Galeano, E. (1993): *El Libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI.
- García Linera, Á. (2015): *Forma valor y forma comunidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Giraldo, O. F. (2014): *Utopías en la era de la supervivencia: una interpretación del buen vivir*. México: Editorial Ítaca.
- González Novoa, A., Quintero León, V., y Pais Álvarez, N. (2016): Centre and time: The multidimensional school and globalization of the bases. En E. Lung, *Time and Culture*, pp. 459-470. Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti.
- Hâmpaté Ba, A. (1972): *Aspects de la civilization africaine*. París: Présence Africaine.
- Han, B.-C. (2012): *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

- Meletinski, E. M. (2001): *El mito, literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- Moreno Moreno, P. (2010): *Las políticas educativas de la globalización*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Morin, E. (1994): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: GEDISA.
- Nair, S. (2004): *El imperio contra la diversidad del mundo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Ordine, N. (2013): *La utilidad de lo inútil*. Manifiesto. Barcelona: El Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1999): *La rebelión de las masas*. Barcelona: Espasa Libros.
- Pascal, B. (2016): *Tratados de la desesperación*. Madrid: Hermida Editores S.L.
- Paulme, D. (1976): *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*. París: Gallimard.
- Propp, V. (2011): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Ricouer, P. (2003): *Tiempo y Narración*. México: Siglo XXI.
- Rodríguez Martín, A. (2018): *Naturalicemos la convivencia entre diferentes*. Mnemósyne 21, pp. 9-11. Disponible en: <http://issuu.com/cuentoslossilos>
- Tonuchi, F. (2015): *La ciudad de los niños*. Barcelona: GRAO.
- Toureine, A. (2000): *¿Podremos vivir juntos?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Wallerstein, I. (2005): *Análisis del sistema-mundo. Una introducción*. Madrid: Siglo XXI Editores S.L.
- Wolfe, C. V. (2000): *Pensamientos racionales acerca de dios, el mundo y el alma del hombre así como sobre todas las cosa en general (metafísica alemana)*. Madrid: Akal.



# TEJER BARRIO

## UN ENFOQUE ECOFEMINISTA DE LA DINAMIZACIÓN SOCIOCULTURAL

MARIANA GONZÁLEZ ROBERTS  
ACTRIZ, DOCENTE Y DIRECTORA TEATRAL  
LA CASA DESPIERTA



## LA ESCUELA DE VECINXS

No puedo comenzar esta presentación sin agradecer a la Universidad Pablo de Olavide esta invitación. Pero quiero hacer algo más que agradecer. Como feminista, una de las acciones políticas que me traen más sentido es hacer reconocimientos de autoridad públicos a las mujeres que admiro. Mujeres que son referentes cercanos. En esta ocasión quiero destacar la figura de Daidee Veloz, gestora y organizadora de estas jornadas desde el área de extensión cultural. Además de ser una gestora impecable e incansable ha sido la fundadora de el Aula de Artes escénicas de esta Universidad, un espacio que cumple veinte años y que ha nutrido a la profesión teatral en Sevilla. Muchas de las personas salidas del Aula son ahora profesionales y muchas otras son mejores profesionales del área que hayan elegido porque han pasado por este lugar. Pero, además, Daidee es actriz y bailarina con una formación impecable en uno de los países más rigurosos con la educación artística como es Cuba. Y, como si esto no fuera suficiente, viene de una familia de artistas muy reconocidos en su país. Ha vivido desde la cuna esa mezcla extraña de sensibilidades, locura y procesos creativos con la búsqueda de alimento y los esfuerzos para materializar los sueños. Sus células saben qué significa hablar de vida y arte. Esta formación vital y profesional hacen de ella una gestora con una calidad exquisita. Es una inmensa suerte para la Universidad Pablo de Olavide tenerla en el Servicio de Extensión Cultural. Y para quienes asistimos a este Encuentro sentir la calidad y el cuidado con que se ha gestado.

Esta mezcla de rigurosidad en el trabajo y amor materializado en acciones es un gran ejemplo del enfoque ecofeminista del trabajo. También lo es visibilizar y reconocer los espacios de cuidado que tienen poca jerarquía en esta sociedad y, por lo tanto, en los eventos culturales también.

Desde esa mirada quiero agradecer y llevar vuestra atención hacia el trabajo de apoyo a la organización que están haciendo los voluntarios, actores y actrices del Aula de Artes escénicas de esta casa. Me hace feliz que estén aprendiendo de qué va no estar en el foco y colaborar para que otros lo estén. Es una parte fundamental del trabajo artístico que no siempre está valorada como se merece y, desde luego, no tiene el *rango* asociado al *artista*. Como si este pudiera hacer algo sin ese apoyo.

Ahora, muy rápidamente, voy a situar primero lo que han sido las acciones del proyecto Escuela de Vecinas y Vecinos de La Casa Despierta, para dar un marco *visible*. Y luego voy a pasar a las capas profundas, las raíces invisibles (como lo llamaba ayer Marta) que tejemos para dar sentido y estructura a las acciones. Es en ese tejido invisible donde latén los conceptos que me gustaría aportar al debate.

Escuela de Vecinas y Vecinos es la pata comunitaria del cuerpo de proyecto más grande que es La Casa Despierta. Aunque estaba en nuestro deseo desde el inicio de La Casa, en junio de 2016, lo pusimos en marcha hace un año, en enero del 2018. El territorio en el que trabajamos es el barrio sevillano del Cerro del Águila. Limita con el Polígono Sur y fue etiquetado por las



administraciones como uno de los quince barrios más pobres del país (por supuesto, siguiendo sólo indicadores monetarios y en una evaluación desde fuera). Como dice Gayatri Spivak, autora de *¿Pueden hablar los subalternos?, Sólo se puede Ser cuando se tiene la capacidad de auto-representación, de hablar*. Ese es nuestro empeño, investigar cómo se cuenta el barrio a sí mismo, más allá de etiquetas de fuera.

Para nosotras, todo este primer año ha sido un diagnóstico, necesitábamos tiempo y roce para conocernos, aunque vivimos ahí hace seis años, es decir, somos parte de las vecinas y vecinos que co-creamos escuela y compartimos saberes. Hablamos de Escuela en el sentido que le da Freire, un espacio en el que nos disponemos a aprender unos de otras entendiendo que todos los saberes son importantes. Para nosotras ha sido fundamental estar dentro del tejido para tejer. No quiero decir que no se pueda hacer de otra manera, pero para nosotras gran parte del sentido del trabajo tiene que ver con estar dentro. Eso nos da una felicidad distinta a otros proyectos.

Nuestra primera acción fue hacer un mapeo de saberes y oficios, para visibilizar lo que hay a disposición más que situarnos desde la carencia. No lo olvidamos, pero necesitábamos mover la seguridad de ese relato de sí mismos para abrir nuevos horizontes de auto-interpretación. Una de las primeras cosas que salieron a la superficie, y que esperábamos, es que la mayoría de mujeres mayores lo primero que decían es que no sabían hacer nada, que no tenían oficio ni saberes porque habían sido amas de casa. Acompañarlas a reconocer sus saberes fue una gran parte de este primer paso. Otro de los aspectos que se mostró muy pronto tuvo que ver con las distintas *clases sociales* dentro del barrio. Observábamos sus cuerpos, sus relaciones entre sí, como hablaban de otros o de sí mismos en relación con otros, etc. Este mapeo sensible fue muy útil para el trabajo posterior.

La siguiente acción fue sentipensar sobre la información objetiva y sensible recogida. Y notamos que faltaba algo. Nos habíamos acercado a lo que saben hacer pero no a lo que sueñan. Fue un desafío encontrar la forma de preguntar esto sin que los alejara por demasiado new age o los deprimiera por no tenerlo. Resolvimos hacerlo a través de una acción artística en la calle. Durante un mes, colgamos de forma anónima en las calles carteles en blanco con sólo una pregunta: *Si te quedara un mes de vida ¿A qué lo dedicarías?* Esta acción fue un éxito de participación y tuvo un interesante impacto en el imaginario del barrio. Era normal en esos días entrar a un negocio (privilegios de vivir allí) y escuchar a gente desconocida preguntarse quién estaría haciendo eso. O estar compartiendo directamente lo que harían.

El combustible creativo para que la pregunta tomara esa forma fue el mismo barrio. La población del Cerro del Águila está muy envejecida. Y hay otras personas de mediana edad o más jóvenes que los tratan como si su lugar en nuestra comunidad fuera esperar a morir, pero nadie habla de eso abiertamente con ellos. Quisimos colocar a todo el mundo por igual ante esta pregunta y mover así también algunos supuestos no dichos. Cuando terminó el mes recolectamos todos los carteles con respuestas e hicimos un taller de mural participativo. Durante cuatro días el grupo

de muralistas que asistían al taller trabajaron con la artista plástica Sandra Melgar las imágenes que les sugerían esas respuestas. Y, finalmente, diseñaron un collage que reunía esos sueños y lo pintaron sobre el lienzo de dos metros por tres. Este mural está viajando por distintos lugares del barrio. Todo el verano en el mercado, ahora va para el Centro de Día, luego a la Escuela de Mayores.

Otro resultado del mapeo fue la creación de una maqueta que reflejara los resultados. Materializada por la arquitecta y artista plástica Rinat Izhak, está también recorriendo distintos espacios del barrio para devolverles esa potencia de saberes diversos, que es una característica de este lugar. La maqueta está pensada para ser intervenida y modificada por las vecinas. Poco a poco, con talleres específicos sobre la maqueta queremos estimularles a pensar sobre el territorio, a ser creadores de cómo es y no sólo usuarios. ¡Pero todo poco a poco! Son semillas que hemos lanzado y vamos a ir viendo si crecen o no y en qué ritmo. Con mucho respeto por el proceso de la comunidad en sí, para no generar modificaciones sino estímulos de corrientes que ya existen.

El siguiente paso fue Tejer la Calle. Un proyecto en red con Tejiendo la Calle de la artista Marina Fernández Ramos. Pedimos a las vecinas y vecinos que recolectaran bolsas de plástico y nos sentábamos en distintas esquinas a tejer ganchillo con tiras de bolsas. El objetivo era hacer parasoles para las calles, pero en las reuniones de tejido fue cambiando a decorar las calles para la Velá del barrio. Sacar a la calle una actividad que tradicionalmente es del ámbito privado de las mujeres fue una fiesta. Y fue transformador ver a las mujeres mayores (que antes nos habían dicho que no sabían hacer nada) dando clases a chicos jóvenes que querían aprender ganchillo. Este reconocimiento de su inteligencia y su saber hacer fue muy reparador para muchas de ellas. En este andar por las calles conectamos con la Plataforma por la Velá del Cerro. Y eso estimuló nuestro último proyecto: Fotopalabras. Una tarde de viernes, durante dos horas, se cortó la calle principal del barrio, como antiguamente para la velá. Colgamos en tenderetes fotos antiguas de la Velá impresas en tela, una larga mesa blanca en el centro de la calle con materiales, pinturas, pinceles, hilos, telas y papeles. En una esquina un locutor y un técnico de sonido improvisan un programa de radio colectivo en vivo, preguntando por los recuerdos de quien quiera compartir.

Con el material recogido ese día dos artistas, Juanjo Poyg y Beatriz Alcaine, crearon un Libro de Artista y una instalación sonora que formó parte de la exposición de Libros de Artista en la galería 13 Espacio de Arte. En este caso el *artista* es la propia comunidad.

# ESTO ES LO QUE ESTÁ POR ENCIMA DE LA TIERRA, PERO ¿QUÉ ES LO QUE ESTÁ POR DEBAJO?

¿Qué es el ecofeminismo para nosotras? Quiero aclarar que entendemos la teoría como un resultado de la práctica y no al revés. Ahora mismo sentipensamos que es el marco teórico más abarcativo que existe y, además, es activista, está lleno de movimiento que es lo que nos gusta.

El ecofeminismo, según Vandana Shiva y María Mies, es una filosofía y una práctica feminista que explica que el sistema-mundo en el que vivimos *se constituyó y se mantiene por medio de la subordinación de las mujeres, de la colonización de los pueblos “extranjeros” y de sus tierras, y de la dominación de la naturaleza. Estas tres prácticas responden a una lógica común: la lógica de la dominación patriarcal y la supeditación de la vida a la prioridad de la obtención de beneficios capitalista.*

¿Cómo bajamos esto a nuestra práctica? Ecología: por supuesto medimos el impacto de lo que hacemos, reciclamos, buscamos traer la naturaleza a la ciudad, acompañamos procesos de transición. Pero esta es la forma en la que se expresa. Lo que está por arriba del suelo, lo que está por debajo es considerar a cada uno de los que estamos en el proyecto, al proyecto en sí y al barrio como un sistema vivo, un sistema natural en el que hay una diversidad que colabora entre sí.

Dice Otto Scharmer autor de *Liderazgo desde el futuro que emerge: de las economías egosistémicas a las ecosistémicas* y de *la Teoría U: la calidad del campo determina la calidad de la cosecha*.

Una gran parte de nuestro trabajo ecológico tiene que ver con reciclar nuestra basura interna y la del equipo antes de salir al barrio. Trabajamos bajo los paradigmas de la ecología profunda y la democracia profunda. Hacemos asambleas internas y trabajamos personalmente para integrar cada vez más partes de quiénes somos individualmente y en grupo de manera consciente y sin juzgar. Y también cuidamos mucha la basura emocional que ponemos en la relación con nosotras mismas en el escenario del mundo interior, con las compas y luego con la comunidad. Esto no quiere decir que lo hagamos perfecto, sino que esta es nuestra intención y lo estamos chequeando permanentemente.

Feminismo: porque llevamos años trabajando desde ahí. Porque creemos que es la potencia más transformadora, resiliente y paciente que existe. Que es esencial para la supervivencia del planeta dar reconocimiento de autoridad a saberes que las mujeres han sostenido de manera invisible.

Y junto a las mujeres, también pueblos que han sido silenciados. Practicamos el pensamiento decolonial. Sabemos que el colonialismo como estructura administrativa y de ocupación desapareció hace tiempo, pero dejó en su lugar su estructura invisible, la colonialidad del

pensamiento, que otorga validez absoluta a las formas de ver el mundo de una parte, y se lo quita a los otros dos tercios. En este sentido hablamos de territorializar el pensamiento. Quitar el principio de universalidad.

El ecofeminismo plantea, con mucho criterio, que el patriarcado-capitalista ha dividido el mundo en binomios jerarquizados (hombre-mujer, mente-cuerpo, cultura-naturaleza, centro-periferia, desarrollado-subdesarrollado, global-local, normal-anormal, etc.). En todos estos binomios una parte tiene jerarquía sobre la otra y puede definirla, contarla. Muchas veces cuando hablamos de intervención social, estamos parados inconscientemente en una parte del binomio y tratamos de llevar a la otra lo más cerca posible de ahí. Una de las partes es el *modelo* y la otra se tiene que acercar ahí.

Lo que intentamos en nuestro proyecto es cuestionarnos todo el tiempo a ver cuánto de *colonial* está siendo nuestra relación con las vecinas y vecinos. ¿Cuánto de mi acercamiento presupone cuál es el lado bueno?

Entonces al mismo tiempo que salimos hacia el barrio, entramos hacia nosotras para barrer preconceptos. Es una danza. Una relación en las dos direcciones. Vamos limpiando el campo interno con ayuda del externo.

Por eso nunca hablamos del Cerro como un barrio periférico (que ya lo define en relación a un centro *modelo* al que se debería acercar) sino como un barrio excéntrico. Puede parecer sólo un juego de palabras gracioso, pero para nosotras funda el marco desde el que nos movemos.

Excéntrico, dice el diccionario:

1. *adj./ s. Que es raro y extravagante. Estrafulario*

2. *adj. Que está desplazado del centro o que tiene un centro diferente.*

Yo no me puedo permitir ir hacia el barrio como agente colonizador, y lo hago casi todos los días, y me lo trabajo todos los días. ¿Por qué puedo hacer un esfuerzo tan grande, casi sobrehumano a veces de deconstrucción? La respuesta es simple: por amor. Amo a mis vecinas. Las admiro, les reconozco ser depositarias de un saber antiguo y menospreciado que han tenido que sostener de forma invisible (y que también por eso pudo sobrevivir y esa la broma al sistema) pero que ni saben que lo tienen. Justo igual que muchos pueblos llamados *subdesarrollados*. Ayer hablábamos de Freire o Boal, ¡y tantos! que han demostrado metodologías, pero aquí se siguen considerando experimentales porque vienen de una parte del mundo a la que no se le reconoce autoridad. Y se está perdiendo un tiempo valioso en eso porque hay respuestas para preguntas que angustian aquí.

Nos viene mucho a las referencias la historia del Minotauro. Reconocemos dos fuerzas ahí. Una está encarnada en Teseo: *¡Vamos, yo soy valiente, voy a entrar ahí y voy a matar al monstruo! ¡Esto no puede seguir así!* Del otro lado está Ariadna que lo mira con amor y admiración y también le dice: *Te voy a dar este hilito, tómalo con fuerza y no lo sueltes. Yo me quedo acá agarrando el otro lado.*

Estas son los dos impulsos principales que se tejen en nuestras acciones:

Poder y Amor. El Poder le da energía a las acciones, enfoca la dirección y genera movimiento, y el Amor promueve las relaciones y fortalece las conexiones. Esto puede verse como las cualidades energéticas masculinas y femeninas que todos poseemos (en mayor o menor medida) pero es importante que no se las confunda con roles de género.

El Poder es el impulso para alcanzar nuestro máximo potencial con intensidad y extensión crecientes. Y el Amor es el impulso para reconectar y completar lo que está -o aparece- fragmentado. El Poder sin Amor es cruel, y el Amor sin Poder es débil. El Amor es lo que hace que el Poder sea generativo en lugar de degenerativo, y el Poder es lo que hace que el Amor sea generativo en lugar de degenerativo. Ambos son necesarios. Con esta conciencia, invitamos dentro de la colaboración a los dos impulsos, y a las personas que los encarnan, para garantizar que las acciones se lleven a cabo en equilibrio, conciencia, belleza y salud.

# COMUNIDAD, INTER- VENCIÓN SOCIAL Y CULTURA

UNA REFLEXIÓN EN  
TORNO

A LOS PROCESOS  
LOCALES

DE GENERACIÓN DE  
CAPITAL SOCIAL

PROF. DR. GERMÁN JARAÍZ ARROYO  
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE





# INTRODUCCIÓN

## PÓRTICO

En primer lugar, quiero agradecer al Vicerrectorado de Cultura y Compromiso Social de la UPO y al *Programa Atalaya* la oportunidad que me brinda de reflexionar sobre una cuestión que considero relevante, pensar en torno a la relación arte-comunidad-intervención social. Este agradecimiento se concreta de modo especial en la persona de Daidee Veloz, responsable de este programa, por su exquisita dedicación y por la profundidad de su mirada a estos asuntos. He entendido la invitación de Daidee, antes que como cualquier otra cosa, como una provocación reflexiva sobre mi propio pensar y hacer.

Nos dicen Elizalde (1989) que los humanos desarrollamos nuestra existencia en varias dimensiones de modo simultáneo, *somos/tenemos/hacemos*. *Estar* implica por tanto una expresión tridimensional y compleja. En este sentido mi estar en lo relativo al asunto de reflexión que se me pide, viene muy marcado por mi visión de la intervención social en lo comunitario y por las experiencias profesionales y personales que he podido desarrollar en este ámbito.

Llevo más de treinta años implicado en diferentes iniciativas de intervención. Todo este tiempo me ha dado además la oportunidad de acercarme a los procesos desde diferentes roles, como vecino, como voluntario, como técnico, incluso acompañando iniciativas de diseño de política pública. Quiero con esto decir que mi mirada al asunto de debate no es exclusivamente *técnica*. En este tiempo mi modo de ver las cosas ha ido transformándose, si reviso mi trayectoria, he pasado, con un cierto sentido cronológico, por tres momentos.

En el primero de estos momentos prima una posición más cívica y de voluntariado. Esta preocupación por el mundo de lo social, mucho más dotado de buenas intenciones y de motivación que, de conocimiento y herramientas, me llevó a entender que una buena intervención precisaba, sobre todo, de buenos profesionales de lo social, técnicos de diferentes disciplinas que combinasen su saber con recursos que permitiesen cambiar la realidad.

El segundo momento, sobre todo durante el desarrollo de mi etapa de profesional de la intervención (tras estudiar Trabajo Social), me lleva a identificar diferentes límites o topes que dificultan ese *cometido profesional* de la mejora de la realidad, a cuestionar el sentido de las prácticas interventoras concretas, a veces excesivamente encorsetadas por las disciplinas que las piensan (hablaré de esto ahora). Acabo entendiendo entonces que los técnicos somos útiles, pero sólo cuando somos capaces de generar contextos para que la gente con/para la que trabajamos pueda movilizar sus recursos y capacidades. Se construye aquí el criterio central de mi concepción de la intervención, *-todo lo que no provoque autonomía en los sujetos y mejore los capitales sociales y relacionales, no es (para mí) una (buena) intervención-*. En esta etapa acabo entendiendo que, para profesionalizar adecuadamente la intervención es necesario *des-tecnificarla* y, sobre todo, *civilizarla*.

El momento actual, tras abandonar el ámbito profesional e incorporarme a la Universidad, me ha permitido seguir vinculado a la intervención desde una posición bastante *híbrida*. Desde aquí he podido participar en iniciativas de diferente naturaleza, con personas sin hogar o actuaciones en barrios desfavorecidos; proyectos en los que se me pedía poner en juego mis habilidades profesionales (mejores o peores), pero sin tener ahora vinculación ni dependencia contractual alguna. Quienes en este tiempo me han invitado/incitado a apoyarles me pedían, sobre todo, incorporar una visión a sus prácticas. En esta etapa se matiza en mi la concepción anterior, asentándose, aún más si cabe, la idea de que la intervención tiene sentido como productora de autonomía y capital socio-relacional; pero llegando a la conclusión de que esto es, antes que un producto social (en el sentido establecido por las *disciplinas sociales interventoras clásicas*), un *producto cultural*.

La conciencia de trabajar con procesos culturales no es cosa menor, porque nos lleva a la idea de que el espacio de la intervención social está en la re-novación de lo cultural, ya que las relaciones sociales son un elemento base de la misma. Desde aquí, todo proceso de intervención que ignore este sentido cultural de su acción está abocado, cuanto menos, a producir una acción *des-esencializada*. Para ello, más allá de las cuestiones disciplinares o interdisciplinares (siendo útiles, por supuesto), está la necesidad de repensar este sentido lo social en la intervención, trascendiendo y ampliando su concepción e incorporando al core determinadas estrategias de acción cultural que, bien no han estado directamente contempladas hasta ahora, o bien han tenido una importancia no central.

Esta dimensión cultural-relacional es una realidad expresiva, que se concreta en prácticas en sentido amplio, entre ellas una buena parte de prácticas de naturaleza artística. El arte desde la concepción planteada por Walter Benjamin (1934), ha de ser mirado como elemento cultural y como herramienta de intervención, para convertirse, más allá de su carácter contemplativo, en factor de transformación social.

Para ello será tan necesario identificar aquellas concepciones que precisan de una revisión, como rescatar prácticas y formas de hacer comunitarias significativas que nos ayuden a encontrar vías de avance. A estas dos cuestiones me dedicaré en los apartados que siguen.

## **SOBRE LO COMUNITARIO Y LO INTERVENTOR**

En la búsqueda de los aspectos a revisar me detengo principalmente sobre las limitaciones inherentes a las ideas de comunidad (como objeto) y de intervención social (como institución).

Todos sabemos que esto que llamamos *lo comunitario* es altamente polisémico y ha sido usado, principalmente, para explicar fenómenos sociales desde *lógicas sólidas*. Hablar de comunidad en la era de las *sociedades líquidas*, en las que predominan los lazos y vinculaciones débiles, aporta una dificultad añadida. Por esto no entraré aquí a delimitar con precisión esta idea de lo

comunitario, aunque sí aclaro que la comunidad a la que aquí me estoy refiriendo es aquella que se construye en torno a tres elementos: El territorio (barrio, pueblo...), entendido como espacio para relaciones. El complejo de conexiones determinadas y condicionadas por este espacio y, finalmente, el sentido colectivo de pertenencia. Lo comunitario, es concebido desde una posición de proximidad/alteridad física y relacional (Fantova, 2013).

En la relación intervención social y comunidad pienso que, en cierto modo, la institución (con sus normativas, recursos, actores...) ha construido a menudo, no solo la interacción con el objeto, sino, paradójicamente, al propio objeto en sí. Cabría decir que, con frecuencia (aunque no siempre), los actores que producen la intervención social (políticos, técnicos, incluso cívicos), ha generado una idea de lo comunitario que, si bien no estaba al margen de la dialógica entre la realidad y los objetivos interventores, sí terminaba con frecuencia acotando la concepción de lo comunitaria principal o exclusivamente sobre aquellos aspectos que atendían a la capacidad/interés específico de la intervención. En todo esto han influido dos factores reductores que han ahormado esta relación.

De un lado, diversas disciplinas profesionales vocacionadas a lo interventor (psicología, educación, trabajo social, etc.) han adaptado la idea de comunidad a sus sustentos ontológicos y profesionales, llegando a calificar como *comunitarias* cosas que, aunque podían ocurrir en el territorio (criterio 1), no eran necesariamente generadoras de conexiones de proximidad/alteridad (criterio 2), ni semilla ni fruto de concepciones con una mínima conciencia colectiva (criterio 3). En otras palabras, se han considerado enfoques de intervención comunitaria a actuaciones que, aunque se desarrollaban en el territorio, no tenía ni como objeto ni como objetivo lo comunitario, simplificándose así estos enfoques.

La segunda reducción, muy unida a lo anterior, se refiere a la focalización de lo comunitario al mundo de *lo carencial*. Entendiendo así que la intervención comunitaria es, de igual modo que la intervención individual o la grupal, una actuación para territorios en los que predomine la carencia, la vulnerabilidad social, la exclusión... Esta reducción es perceptible, por ejemplo, en el análisis de las políticas públicas de inclusión, que contemplan como territorios destinatarios de esa *intervención comunitaria*, únicamente, los denominados barrios vulnerables, barrios desfavorecidos, zonas necesitadas de transformación social. De este modo puede llegar a entenderse que la intervención sobre *lo comunitario* no es necesaria en barrios y territorios normalizados en donde no se dan condiciones de vulnerabilidad.

Al acotar el territorio en torno a lo *socio-carencial* se reducen, tanto las expectativas, como los imaginarios que nutren procesos de generación y producción de vías alternativas. Orientar los modelos de intervención sobre lo carencial acaba con demasiada frecuencia dejando en un segundo plano las capacidades de los sujetos para producir (sus) soluciones. Este es, a mi juicio, uno de los grandes retos de la intervención comunitaria, convertirse en generadora de lo que Paulo Freire (1997) denomina inéditos viables. Para ello la posición de los interventores precisa de

tanta ciencia (disciplina, conocimiento, técnica, herramientas), como *artesanía*, entendida como capacidad para la producción de soluciones genuinas y coherentes con el tiempo y el contexto concreto.

En este sentido el único ámbito posible en el que encontrar esta combinación es en el estudio de las prácticas, la investigación sobre estas y el conjunto de criterios metodológicos que las inspiran y las hacen ser desarrolladas de una u otra manera es a mi juicio la vía más útil para afrontar cambios en la intervención comunitaria. Voy a continuación a tratar de identificar un conjunto de prácticas situándolas en diálogo con sus criterios inspiradores.

## PATCHWORK COMUNITARIO: TRES PRÁCTICAS-CRITERIO CON LA RESIDENCIA FLORA TRISTÁN COMO REFERENTE

Reivindicar la naturaleza genuina y artesanal de la intervención nos sitúa en una posición menos cómoda, ya que excluye de la agenda todo enfoque más o menos predefinido. Esto no implica negar la importancia de los programas y recursos convencionales (educativos, sociales, sanitarios, de empleo...), estos son necesarios y ejercen además, o deberían hacerlo, un efecto normalizador de cada territorio con independencia de su situación. El arte-sano estará en la combinación de estos recursos con los de otros actores y, especialmente, con los espacios que de modo cotidiano han ido construyendo los propios vecinos y vecinas, iniciativas a menudo informales, espontáneas y a veces poco sistematizadas, pero con un alto potencial germinador de energías comunitarias.

Desde las experiencias profesionales vividas, pienso que la labor de la intervención social está, antes que en diseñar programas enfocados a objetivos diseñados en el *gabinete*, en realizar lo que yo llamo un ejercicio de *patchwork*, consistente en identificar cada traza, cada iniciativa, como pequeños trozos de tela para ayudar a componer un todo que, conservando el valor de lo diferente, permita incorporar un sentido de lo común.

Del mismo modo que las metodologías clásicas, el *patchwork* precisa de referentes de llegada, objetivos, metas, si bien estos han de ser más generales, flexibles y abiertos a su matización según se desarrollan los procesos relacionales y de acción. Esta matización se produce de modo permanente a lo largo de todo el proceso, cada situación, sea la que sea, cada pequeña práctica o iniciativa, con independencia de su carácter más o menos formal, será una *pieza-reto*, que habrá de procurar ser insertada a la composición coral.

Trataré a continuación de identificar varias pequeñas *prácticas-criterio* que a mi juicio han contribuido en este enfoque. La mayoría de ellas he podido observarlas, y vivirlas, en el lugar en el que actualmente estoy implicado, en el Proyecto Social de la Residencia Universitaria Flora Tristán. Muchas de estas iniciativas reeditan formatos ya conocidos, pero considero que, en el contexto del Polígono Sur, tienen el valor de haber sido reeditadas de manera contextualizada

en el territorio. El mérito de este trabajo es de los becarios y becarias y de los vecinos y vecinas, ambos han hecho posible esta generación colectiva. Este mérito es también posible gracias a quienes han ido pensando y articulando La Flora hasta hoy, a su equipo técnico y a quienes han dirigido el proyecto en las diferentes etapas, especialmente en etapas anteriores a la mía.

## CON UNA GUITARRA Y UNA PELI. CONVERTIR EL ESCENARIO EN UNA TRAMA PARA LA VECINDAD PROACTIVA

Una de las dificultades presentes en la intervención comunitaria está en la ruptura de la dicotomía dentro-fuera. Es difícil dinamizar un espacio relacional desde una posición *extraña*, por mucha empatía y disponibilidad que se ponga sobre el tapete. La ruptura de esta distancia entre lo *cotidiano* y lo que *viene de fuera* toca de lleno la división entre saber popular y conocimiento experto. La traza de puentes entre ambos modos de conocer (y vivir) la realidad precisa de estrategias, una de ellas, tal vez la principal, es la de la vecindad. Cuando logramos *a-vecinar* los procesos de intervención, estos pasan a construirse desde el lado de lo cotidiano y ayudan a generar y a dinamizar lo de dentro.

Este es uno de los valores que viene aportando la Residencia Flora Tristán. Desde sus inicios este recurso fue pensado, no sólo para estar en un espacio vulnerable como Polígono Sur, sino como un lugar con capacidad generadora vecindad en este barrio (antes que para hacer intervención). Para ello se adoptaron dos decisiones clave.

La primera fue la creación de unas determinadas condiciones arquitectónicas y de gestión del espacio residencial que posibilitasen que los estudiantes y los vecinos se relacionasen con el entorno y sus gentes: La ubicación de la Residencia en un inmueble ya consolidado (siete portales ya construidos del barrio). El diseño del espacio interior, con un formato de pisos compartidos, donde no hay servicios colectivos como comedor o bar, para provocar de este modo el uso de los recursos del entorno, como el resto de gente del barrio. La gestión interna de las cuestiones residenciales con un formato de *comunidad de vecinos* (este es uno de los cometidos, no el único, del Consejo de Residentes). Finalmente, la puesta a disposición del vecindario y de las entidades del barrio de las instalaciones para que realicen allí sus reuniones y actividades culturales.

Todas estas cuestiones han facilitado que una buena parte de los residentes conecten con esta dimensión de lo vecinal. También que una parte importante de vecinos acaben sintiendo *la Flora*, como una *cosa suya*. En esta conexión ha jugado un papel esencial la cultura y el arte como elemento de conexión, con frecuencia, los espacios de encuentro vecinos-residentes se han producido en torno a una proyección de cine en el salón de actos, la dinamización de un grupo de teatro para mujeres, o el encuentro espontáneo en una plazoleta en el que, con la guitarra como mediadora, se comparten la música de unas y otros.



La segunda decisión estratégica, tanto en orden de importancia, como en su secuencia temporal, ha sido la definición de un modelo de colaboración de los y las estudiantes con las iniciativas y proyectos del barrio. El proyecto social de la Residencia no es tanto un proyecto de intervención social, como una herramienta para facilitar un posicionamiento proactivo de estudiantes (y también de vecinos), respecto a los problemas del barrio. Se trataba, primero de estar y, después, de estar haciendo. Esto ha permitido un tipo de interacción más profunda entre estudiantes y vecino, al tener ambos algo entre manos, un proyecto o tarea común, que le conecta horizontalmente. Esta sola relación sin entrar ahora a detallar los proyectos e iniciativas de este proyecto social<sup>1</sup>, tiene un enorme potencial capitalizador.

Las dos dediciones descritas han permitido el desarrollo de un conjunto de prácticas que se acogen al criterio que aquí he llamado *convertir el escenario en trama*. Este criterio trata de interpelar la relación intervención-comunidad centrando en la mirada, no (solo) en lo que *se puede hacer*, sino en *cómo estar*.

## CON BROCHAS Y SUEÑOS. TRAZAR PUENTES CON EL MATERIAL DE LOS MUROS

Esta *práctica-criterio* se construye sobre la anterior. Cuando los estudiantes se convierten en vecinos adquieren la capacidad de *generar desde dentro* del espacio. Así ocurre cuando un grupo de estudiantes decide promover iniciativas artísticas en el barrio, utilizando la expresión como recurso transformador. Desde esta inquietud, estos estudiantes realizan un proyecto a presentar a la convocatoria *Arte y Compromiso* de la UPO. La idea era:

- 1) Generar una intervención artística (en este caso elaborar murales en las fachadas de los colegios del barrio).
- 2) Que movilizase proactivamente a la población del entorno (profesorado, alumnado, vecindario, familias).
- 3) Tomando como referente un problema real (en este caso las relaciones de violencia y especialmente la violencia de género).
- 4) Provocando dinámicas trabajo en red (implicando a escolares de diferentes colegios en una actividad intercentros).
- 5) Generando un producto artístico que dejase una huella sobre la identidad del espacio (los murales se han convertido en un referente para la gente, que los percibe como *algo bonito*, y sus mensajes permanecen ahí).

<sup>1</sup> Para conocer más sobre las diferentes iniciativas del proyecto social ver: Blanco, J. Almirón, A. Blázquez, A. Fernández, A & Maguilla, M.C. “Flora Tristan University Residence: From taking part to living together, from research to change”. En *Peacebuilding – Gender – Social Work*, 1, 279.

Estas prácticas muestran el valor del arte como recurso de intervención y el valor movilizador. La mera transformación de los muros de los colegios, la re-creación de los mismos, la construcción del mensaje artístico como elemento en el que un espacio educativo muestra una idea, desde su muro, pero hacia el barrio y la comunidad, la construcción de este mensaje en un espacio mixto estudiantes-vecinos-docentes, marcan otro espacio de criterios para la relación intervención-comunidad.

## CON UN MICRO Y MIL PREGUNTAS. EN CLAVE DE EMPODERAMIENTO Y CAPITAL SOCIAL

Si hay un propósito central en la relación intervención-comunidad es el del empoderamiento, sin embargo, este propósito queda con frecuencia anclado ante la dificultad que tiene des-hacer las relaciones de dependencia. Esto ocurre incluso en situaciones en las que las iniciativas parten inicialmente de la búsqueda de posiciones horizontales entre *interventores e intervenidos*, la dificultad para ello está en el día a día, en lo que aquí podemos llamar *microdependencias*, en el gobierno táctico de la relación entre los diferentes actores.

La *práctica-criterio* que nos ayuda a visibilizar la superación de esta dificultad es la relacionada con el modo de producción de algunos programas en Radio Abierta, la emisora comunitaria de Polígono Sur. El propio formato de gestión de la radio es interesante en sí. Surge desde un proyecto de radio escolar llevado a cabo por el CEIP Andalucía, se recurre a una entidad social presente en este barrio desde hace décadas y con una gran solidez, la Asociación Entreamigos, para desarrollar la dimensión de radio comunitaria. Finalmente, esta ONG recurre al Proyecto Social de la Flora para la dinamización de algunos de los contenidos de la programación comunitaria.

El interés sobre el asunto que planteamos, el empoderamiento, se concreta sin embargo el formato de gestión de algunos programas como *Las Calles Hablan* o *Noche de Boda*. Estos programas nacieron del diálogo entre vecinas de Polígono Sur, la mayoría mujeres que participaban en talleres que organizaba la Asociación Entreamigos, y estudiantes de la Residencia con interés por desarrollar su colaboración en el impulso de la radio. Es desde el diálogo vecinas-residentes colaboradores desde donde se posibilita la identificación de temáticas de interés compartido.

Una vez identificados estos elementos de interés, colaboradores y vecinas inician un proceso de aprendizaje. En realidad, ni unos ni otros actores tienen un conocimiento técnico absoluto (producir radio), aunque también es cierto que la posición y el hábito de aprendizaje de unos y otros es bien distinta. Podríamos decir que los residentes colaboradores han desarrollado códigos de aprendizaje como *interventores*, mientras que las mujeres han aprendido como *intervenidas*. El interés está aquí en la ruptura de estas posiciones para generar un proceso de aprendizaje común. Ambos actores van a aprender juntos y lo mismo.

El tercer paso consiste en la gestión, en diseñar los contenidos de los programas, hacer los guiones, producirlos, entrevistar, hablar... El proceso seguido aquí ha sido el de *entregar* a las mujeres la herramienta y acompañar a las mismas en un proceso de desarrollo de los programas crecientemente autónoma. De modo que estas llevan hoy el peso de todos los elementos anteriores.

La práctica-criterio narrada aquí de modo muy genérico ha posibilitado un cambio muy importante, el paso las vecinas de una posición colaboradora-pasiva a una posición de liderazgo. Este tránsito es enormemente difícil, con frecuencia logramos altos grados de colaboración de gentes de la comunidad, llegamos a confundir esto con eso de empoderar, pero en realidad nos cuesta llegar a fomentar una posición de autonomía en esa colaboración.

Finalmente, ese tránsito a una posición más autónoma posibilita que los sujetos acaben encontrando un nuevo universo de *sujeciones*, en su vida personal, en sus relaciones familiares y de proximidad, en sus proyectos de futuro, en la textura de sus sueños.

## A MODO DE CONCLUSIÓN. LA EXPRESIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA DE PRESENCIA LIGERA

Cierro mi reflexión con una última idea que trata en cierto modo de hilar todo lo anterior. Pienso aquí que los procesos de intervención comunitaria precisan de estrategias de lo que García Roca (2002) llama *presencia ligera*. Este concepto viene siendo reivindicado históricamente por la gente que ha creado proyecto en la Flora. Por *presencia ligera* se puede entender al entramado de relaciones y prácticas, que situadas en una posición híbrida (no son intervención social en sentido clásico, pero no dejan de serlo porque comparten vocación relacional y transformadora), tienen un efecto comunitario claro. Podríamos decir que, mientras que los programas de intervención comunitaria clásicos van de la presencia sólida a la ligera (se formulan sobre la base de que estos y sus estructuras profesionales se retiren cuando la comunidad sea autónoma), el método abordado en las prácticas descritas sigue la lógica contraria, entendiendo que la autonomía y el empoderamiento no es un lugar de llegada, sino la posición de partida.

Para la construcción de prácticas de este tipo es imprescindible la generación de espacios emocionales comunes, lugares de emoción transformadora; las herramientas culturales, el arte popular, la creación de belleza en sentido total, son un recurso central para ello.

## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1934): *El autor como productor*. Casimiro.

Blanco, J. Almirón, A. Blázquez, A. Fernández, A & Maguilla, M.C. “Flora Tristan University Residence: From taking part to living together, from research to change”. En *Peacebuilding – Gender – Social Work*, 1, 279.

Elizalde, A, Max Neef, M & Hopenhayn, M. (1989): *Desarrollo a escala humana: conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones*. Barcelona: Icaria.

Fantova, F. (2013): *Acción voluntaria, participación comunitaria y ética ciudadana*. Documento de trabajo.

Freire, P. (1997): *A la sombra de este árbol*. Barcelona: El Roure.

García Roca, J. & Mondaza G. (2002): *Jóvenes, Universidad y Compromiso Social. Una experiencia de inserción comunitaria*. Madrid: Narcea.









# **ARTE Y COMPROMISO**

EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL







JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE ECONOMÍA, CONOCIMIENTO,  
EMPRESAS Y UNIVERSIDAD



UNIVERSIDAD

**PABLO<sup>D</sup>  
OLAVIDE**  
SEVILLA

VICERRECTORADO DE CULTURA  
Y COMPROMISO SOCIAL